كيف تصبح أديباً ؟

د. نبيل راغب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مـكتبة الأســـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

كيف تصبح أديباً؟
د. نبيل راغب

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : **محـمـود الهندى**
الفنان : **صبرى عبدالواحد**
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشـــباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

كيف تصبح أديباً ؟

لوحة الغلاف للفنان: **سوليمار دى لورديس لوبيث**

هى فنانة إكوادورية ولدت بايبارا عام ١٩٦٠. بدأت دراسة الفن بمسقط رأسها ثم أكملت دراستها بمدينة كيتو حيث حصلت على ليسانس الفنون التشكيلية - تخصص حفر. فى عام ١٩٨٥ حصلت على منحة لإستكمال دراستها بالولايات المتحدة الأمريكية مما ساهم فى تطوير أسلوبها الفنى وصقله. اشتركت فى عدة دورات دراسية وورش فنية بكل من المكسيك وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية وكان اهتمامها ينصب دائمًا على دراسة الرسم، النحت، الحفر، التصوير، الجداريات، الخزف التصميم. عرضت أعمالها فى عدة معارض فردية وجماعية بمدن إكوادور المختلفة بالإضافة إلى كولومبيا وبيرو وجواتيمالا وسان سلڤادور والولايات المتحدة الأمريكية وإيطاليا وأسبانيا.

صبرى عبدالواحد

علي سـبيل التقـديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصدراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كـان رهيبًا فى المكتبـة العربيـة وأن تزيد رقعة القـراءة والقـراء بل حظيت بالتـفـاف وتلهف جـمـاهيـرى على إصدارتهـا غير مسبوق على مسـتوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعـادت إلى الشارع الثـقافى أسماء رواد فـى مجالات الإبداع والمعرفـة كـادت أن تنسى وأطلعت شبـاب مـصـر على إبداعـــات عــصـــر التنوير ومـــا تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسـانيـة المصـرية والـعربيـة علـى وجـه الخصـوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مـختلف فروع المعرفة الإنسانيـة بالنشـر الموسوعى بعـد أن حـقـقت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعًا على الموسوعـات التى أصـدرتهـا. وتـواصل إصـدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعـيـة والفكرية والدينيـة وغيـرهـا من السلاسل المعـروفـة وحـتى إبداعات شباب الأقـاليم وجـدت لهـا مكاناً هذا العام فى «مكتبـة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجـيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك..**

د. سمير سرحان

مقدمة

بعيدًا عن المجادلات النقدية والمدارس الفكرية والمذاهب الأدبية التى يمكن أن تشكل متاهات جانبية أو طرقًا مسدودة أو دوائر مفرغة للأدباء الشبان الذين لا يزالون يبحثون عن أساليب متميزة وإضافات خاصة بهم، فإنه لابد لهم من أن يتمكنوا أولاً من أدوات الصنعة أو الحرفة الأدبية كقاعدة راسخة للانطلاق منها والتوغل فى أحراش المذاهب الأدبية والمدارس الفنية دون خوف من الدخول فى متاهات قد يصعب العودة منها.

فقد عالج الأدب عبر عصوره المتتابعة، نفس المضامين الإنسانية التى نبعت من ثوابت النفس البشرية، لكن أدوات الصنعة الأدبية والتشكيل الفنى هى التى مكنت هذه المضامين من الخروج من دائرة المؤقت العابر إلى مجال الدائم والعام، ومن مواكبة التطورات

والمتغيرات التى تطرأ باستمرار على عقل الإنسان ووجدانه جيلاً بعد جيل.

ومن المعروف أن أدوات الصنعة الأدبية يمكن أن تختلف باختلاف المدارس الأدبية والنقدية، مما يجعلها مراوغة أو مستعصية على استيعاب بعض الأدباء أو النقاد أو المتذوقين، خاصة الشبان منهم. لكن هذه المراوغة لاتعنى اختلاف أدوات الصنعة الأدبية، لأن الأصول والأدوات واحدة، لكن التغيير أو الإضافة إليها يكمن فى أسلوب توظيفها واستخدامها فى كل عمل أدبى على حدة. ومن هنا كان التفرد ليس فقط فى أسلوب كل أديب بل وفى كل عمل أدبى لنفس الأديب، برغم أن كل الأدباء ينطلقون من قاعدة واحدة تتمثل فى أدوات الصنعة الأدبية التى اخترنا فى هذا الكتاب أهمها: الشكل الفنى،والمضمون الفكرى، والحبكة، والحوار الدرامى، واللغة،والأسلوب.

المهندسين ١ يوليو ٢٠٠٢

د. نبيل راغب

الفصل الأول
الشكل الفنى

على مر عصور الفن والأدب ثبت لدينا أن الشكل الفنى ضرورة ملحة لا يمكن تجاهلها فى أى فرع من فروع الفن. فهو الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزئيات المضمون وحيوية خلاياه، وكلما كان مضمون العمل الفنى مرتبطًا بخط أساسى يلعب دور النغمة الرئيسية، وبقية الخطوط تلعب دور التفريعات والتنويعات الجانبية التى تجسد الخط الأساسى وتبلوره، ساعد هذا على إخراج الشكل بالأسلوب الجمالى الذى يمنحه شخصيته المميزة.

والشكل الفنى الناجح هوالنتيجة المباشرة لنجاح الفنان فى استيعاب مضمونه الفكرى وإخضاعه للمقومات الدرامية التى

تعتمد على الأدوات الفنية مثل الحوار والشخصية والموقف والحدث.. إلخ عند الأديب، والألوان والخطوط والمساحات والأبعاد عند الفنان التشكيلى، والأنغام والألحان والإيقاعات عند الموسيقى وهكذا. وعلى الرغم من اختلاف الأدوات باختلاف الفنون، فإن الهدف النهائى لها كلها يتمثل فى الشكل الفنى الجميل المتميز. بل إن هذه الأدوات يمكن أن تستخدم فى أكثر من فن بحكم تداخلها الذى قد تفرضه وحدة الفنون. والشكل الفنى بصفة عامة ليس مجرد زخارف خارجية مظهرية يضيفها الفنان أو الأديب ليرغب القارئ أو المتلقى فى الاطلاع على مضمونه كما يفعل النقاش عندما يقوم بطلاء جدار لإخفاء جهامة الطوب.

وليس هناك الشكل الفنى المسبق المحدد الذى يمكن فرضه على أى عمل فنى. فالشكل ليس مجرد قالب نقوم بصب المضمون فيه. والأشكال الفنية تختلف اختلاف بصمات الأصابع. وهنا تبرز أهمية وعى الفنان بمضمونه. ونحن لا نطلب من الفنان أن يكون واعيًا باستمرار وإلا تحولت التلقائية الفنية عنده إلى حرفية تسود فيها الصنعة على الفن. ولكننا نقصد بهذا أنه طالما أن الشكل يجسد جزئيات المضمون الفكرى على المستوى الفنى، فإنه يتحتم على الفنان ألا يتدخل فى توجيه السياق وجهة معينة، بل عليه أن يترك العمل الفنى يشكل نفسه بنفسه طبقًا للتسلسل المنطقى والتلاحم الدرامى بين جزئيات المضمون. ولكن إذا أحس بوعيه الفنى أن التسلسل قد توغل فى طريق مسدود أو حلقة مفرغة، فيجب عليه أن يترك القياد لوعيه الفنى الحاد كى يوجه الأحداث ويطور

الشخصيات ويدفع الصراع الوجهة التى تتفق ونظرته الشاملة إلى العمل ككل.

فمن خلال الوعى الناضج الشامل بالشكل الفنى يرى الفنان الجزء فى ضوء الكل . وأحيانًا يبالغ الجزء فى السير فى طريق قد يخل بتناسق الشكل الفنى، عندئذ لابد أن يكون الفنان له بالمرصاد، أما إذا لم يشذ الجزء عن الكل فانه يتحتم على الفنان أن يقلل من حدة وعيه حتى لاتسود الحرفة بأدواتها الصارمة المحدودة على انطلاقات الفن التلقائية بكل حيويتها الخلاقة. وليس من الخطأ أن يكون الفنان ناقدًا لعمله فى أثناء عملية الخلق حتى يختار ما يتلاءم مع طبيعة عمله ويرفض ما يتنافى مع مسعاه، ولكن من الخطأ أن يستمر على نفس حدة الوعى التى لاتعد الأداة الوحيدة فى إبداع عمله الفنى.

ويقول الناقد المعاصر كينيث بيرك إن الشكل بالنسبة للإنسان خاصية طبيعية كالنباح بالنسبة للكلب، فأينما وجد الإنسان ومهما بلغت درجة حضارته فهو لا يستطيع إلا أن يلاحظ بالفطرة وجود أشكال معينة يتأثر بها عن وعى أو غير وعى فيحاول أن يقلدها.. والإنسان لايستطيع أن يتعرف على أى شئ على وجه هذه الأرض إلا إذا كان لهذا الشىء شكل يرتسم فى ذهنه. ولذلك واكب الفن تطور البشرية فى كل مراحلها التاريخية وفى كل مناطقها الجغرافية. فقد عمل على إعادة صياغة أشكالها الطبيعية بصورة متفردة حتى يتمكن الإنسان من التعرف عليها وإدراك أبعادها.

والشكل هو الذى يمنح العمل الفنى معناه من خلال التتابع الحتمى بين مراحله حتى النهاية. فالقصة - مثلاً - التى لها بداية ووسط ونهاية، لابد أن تبدأ من نقطة معينة تتضمن خطوطاً محددة تتوازى ثم تتشابك بحيث تؤدى إلى النقطة التى تليها وهكذا حتى نهاية القصة بشكل يعد محصلة طبيعية لبداياتها. والقارئ يستمتع بهذا التتابع المنطقى الحتمى لأنه يثير فيه رغبات طبيعية مثل الفضول والشوق لمعرفة ما سوف يلى، ثم يقوم باشباعها على نحو يرضى القارئ ويمتعه. فإذا مهد الشاعر ذهن القارئ ووجدانه لحالة شعورية معينة فلابد أن يشبع هذه الحالة فى المرحلة التالية. وفى الموسيقى مثلاً لابد أن يوجد لكل نغمة ما يقابلها حتى لا تتحرك حالة المستمع الشعورية فى فراغ. فالأنغام والألحان ليست لها قيمة فى حد ذاتها، وإنما تنبع قيمتها من تتابعها فى نظام معين يحقق إثارة إحساس بالتوافق الطبيعى. ولا يتأتى هذا الإحساس إلا من خلال الشكل الفنى.

ويعتمد عنصر الحتمية فى الشكل الفنى على المفارقة أو التوازى أو المقارنة أو التنويع أو التوحيد أو التكرار أو المقابلة أو أى شكل آخر يكسب العمل فردية ويجعله يثير فى نفوسنا إحساسًا يشبعه فيما بعد. ولذلك هناك فارق أساسى بين الحادث والحدث. فالحادث الذى نقرأ عنه فى صفحة الحوادث فى الصحيفة اليومية هو غاية فى حد ذاته، أما الحدث الذى يواكب الأحداث فى قصة مثلاً، فلا قيمة له على حدة، ذلك أن قيمته لا تنفصل عن النسيج العام لأحداث القصة، ومن ثم عن شكلها الفنى الذى لا يسمى وراء

الحقائق والوقائع فى ذاتها ولذاتها، وإنما يخضع هذه الحقائق والوقائع لإثارة إحساس معين وإشباعه.

ولذلك لم تعد البلاغة الأدبية فى عصرنا تعنى الفصاحة القائمة على المحسنات البديعية واللفظية، والبيان الرصين الجزل، والأسلوب الإنشائى الذى لا يفرق بين البلاغة والمبالغة، وإنما أصبحت البلاغة خلق شكل محدد يملك حياة معنوية داخلية خاصة به. أى أنه شكل يجسد الإحساس المجرد ويعادله بحيث ينتقل من داخل الفنان إلى كيان آخر مستقل يستطيع المتلقى أن يشاركه فيه مشاركة موضوعية. وهذا ما أسماه «ت. س. إليوت» بالمعادل الموضوعى الذى ينهض على الحتمية العضوية المنطقية التى تشترط أن يقوم كل جزء داخل العمل الفنى بالتمهيد للجزء التالى وهكذا. ومن خلال هذا السياق الحتمى يثير العمل الأدبى فى داخل المتذوق أحاسيس طبيعية تتعدد بتعدد القراء والمتذوقين، لكن العمل الفنى الناضج قادر فى النهاية على إشباعها. ولا يمكن أن يتم هذا الإشباع إلا من خلال الشكل العضوى المتكامل للعمل.

والحديث عن الشكل لابد أن يجرنا إلى الحديث عن المضمون بحكم استحالة الفصل بينهما، فهما وجهان لعملة واحدة هى العمل الفنى نفسه. فالمضمون فى العمل الفنى يختلف اختلافًا جذريًا عن المضمون فى مجالات المعرفة والتعبير التى نمارسها فى حياتنا العملية. فعندما نقرأ مقالة فى صحيفة يومية مثلاً، فإننا ننتهى منها بمجرد أن نستوعب مضمونها المتمثل فى وجهة نظر كاتبها.

أما شكلها فلا يهم فى كثير أو قليل طالما أنه قام بدور الموصل الجيد لأفكار الكاتب، فالشكل هنا عبارة عن وسيلة لغاية متمثلة فى توصيل المضمون أما فى العمل الفنى فالشكل والمضمون هما الوسيلة والغاية فى اللحظة نفسها. فالمضمون لا تنتهى جدته بمجرد معرفته كما يحدث فى المقال أوالخبر الصحفى أو البحث العلمى، بل يستمد جدته من الشكل الفنى الذى لابد أن يكون جديدًا بالضرورة. فمثلاً استعار شكسبير مضمون مسرحياته من الأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أى أن المضمون أو الخبر فيها ليس جديدًا أو مهمًا فى حد ذاته، لكنه يستمد أهميته الجديدة من إندماجه فى نسيج المسرحية لإحداث إحساس معين أو تجربة نفسية يمر بها المتذوق، وهى التجربة التى تمثل الجانب العملى لمفهومنا المجرد عن الشكل الفنى.

والمضمون من خلال الشكل لا يزود المتذوق بمعلومات جديدة عن شئ غامض، فهذه ليست مهمة الفن الذى يعتمد فى جانبه العلمى السيكولوجى على تزويد المتذوق بمنفذ للتنفيس عن نزعاته المكبوتة وتنسيقها داخل البناء الفكرى والخيالى للعمل الفنى. وهى العملية التى أسماها «أ. أ. ريتشارد» بـ (القيمة) أو القدرة على إشباع الإحساس والرغبة المثارة بطريقة أو بأخرى. فالفنان يستطيع أن يثير فى نفس الجمهور حالات ذهنية وشعورية لا تقف عند مرحلة الإثارة، بل تنتقل إلى مرحلة التناسق حين تتخلص نزعات النفس من التشويش والاضطراب والتشتيت الذى تعانى منه من جراء ضغوط الحياة اليومية، وهى المرحلة التى تبدو فيها

نزعات النفس وكأنها على وشك أن تتحقق، وبذلك يعوضنا الفكر والخيال عن النقص الذى نعانى منه فى حياتنا العملية، والذى يمنعنا من التعبير عن هذه النزعات بطريقة عملية وصحية فى آن واحد.

ولذلك يعد الفن نوعًا من أنواع السحر الذى ينفذ إلى داخل المتذوق من خلال الحواس، ثم يحدث تأثيرات معينة فى الجهاز العصبى يكون من شأنها امتصاص الاضطراب الذى يهزه ويوتره،والانتقال بنزعات النفسى المشوشة المشتتة إلى مرحلة الاستقرار والتناغم. وبذلك يشعر الإنسان فى حضرة العمل الفنى بنوع من استيعاب معنى الوجود والسيطرة على الذات والارتياح الممتع نتيجة للتخلص من الاختلاجات المكبوتة أو المدمرة. وهذه العملية المثيرة لا يمكن أن تتأتى من خلال فهم المضمون أو الفكرة بل عن طريق الشكل الذى تتخذه التجربة الجمالية والسيكلوچية فى داخل الفنان، وهو الشكل الذى ينتقل بكل عملياته وإيحاءاته ومراحله إلى داخل المتذوق فيمر بنفس تجربة الفنان. وهو ما يسميه النقد الحديث بالأثر الكلى للعمل الفنى. إنه أثر غير قابل للتجزئة أو الانفصال. فمن العبث البحث عن قضية أو مشكلة أو فكرة تعالجها قصة - مثلاً - منفصلة عن كيانها العضوى ككل. فالفكرة هى التى تشكل هذا الكيان لحظة بلحظة، أى أن شكل العمل الفنى ليس مجرد قالب يصب فيه المضمون، وإلا كان الانفصال العضوى بينهما سهلاً.

هنا يمكن أن نتساءل عن دور الناقد فى مواجهة عملية تحليل العمل الفنى إلى عوامله الأولى برغم افتراضنا المسبق بالوحدة العضوية التى تأبى هذا النوع من التشريح؟ فالعمل الفنى وحدة، وهو لا يمكن أن يفهم نظريًا أو يتذوق جماليًا إلا على هذا الأساس.ونحن حين نستمتع بعمل فنى ما، لا نكون واعين بالمضمون أو الفكرة أو الصورة أو التعبير بوصفها كيانات مستقلة، ذلك أن تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاء على معناه وكيانه وقيمته.

ومع ذلك يمكننا القول بأننا فى العملية النقدية تقدم بالفعل بتحليل العمل وذلك للحكم على كيانه وقيمته. فنحن نتحدث عن إيقاعه أو لونه أواتجاهه، وهذا واجب مفروض على كل ناقد. والعمل الفنى الناضج بطبيعته شديد التعقيد، شأنه فى ذلك شأن أى جسم حى. ونحن لا نستطيع أن نتحدث عنه على أى نحو إلا بتحليل نسيجه المعقد المتشابك إلى عوامله الأولى، كذلك لا نستطيع أن نتحدث إلا عن شئ واحد فى المرة الواحدة. أى أن التحليل عملية محتومة فى النقد الفنى، لكنها محفوفة ببعض المخاطر إذا ما أسأنا استخدامه وذلك بتجريد عنصر واحد من كيان كلى عينى، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له، عندما يتم عزله بهذا الأسلوب، نفس الخصائص التى كانت له عندما كان جزءًا من الكيان الكلى. فالعنصر عندما يكون جزءًا من الكيان الكلى، تكون له علاقات بالعناصر الأخرى المتفاعلة معه والمشكلة للكيان، وهى علاقات تؤثر فيه وتحدث اختلافًا فى طبيعته.

ويؤدى هذا الفهم الخاطئ لطبيعة النقد التحليلى الموضوعى إلى خطأ آخر يجعلنا نعتقد، بعد تحليل قيمة كل من العناصر، بأن قيمة العمل الفنى لا تعدو أن تكون مجموع كل هذه القيم الجزئية ومعنى هذا أن التحليل تحول إلى تشريح للعمل إلى أعضاء وخلايا وشرايين منفصلة عن بعضها بعضًا. أما التحليل الموضوعى فيحتم أن تكون دراستنا لأى عنصر دراسة مستنيرة واعية على الدوام بطريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى. بل إن الدراسة التحليلية ذاتها لابد أن تذكرنا بهذه العلاقات العضوية المتعددة فى مواضع متعددة، بحيث لا نستطيع تحليل أى عنصر تحليلاً له معناه ودلالته إلا إذا تذكرنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل الفنى. ذلك أن عناصر الشكل والمادة والتعبير، بالنسبة إلى العمل الواحد، لاوجود لها إلا فى داخل ذلك العمل. ففيه يؤثر بعضها فى البعض ويتفاعل معه. وهى لا تكون على ما هى عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة.

وقد أوضح تيودور جرين فى كتابه (الفنون وفن النقد) أن الحقيقة القصوى فى كل نظرية جمالية هى العمل الفنى المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية. وإذا كان من الضرورى أن نفككه ونتعدى بذلك على تركيبه الحى وذلك من أجل تحليله وفهمه وتذوقه، فان النظر إلى العمل الفنى على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة، والاعتقاد بالتالى أن أى عنصر مكون، يمكن أن يظهر أو يختفى دون أن يجنى منه العمل كسبًا أو خسارة أساسية، إنما هو ارتكاب لخطيئة لا تغتفر فى دراسة الفن. فالعمل الفنى

أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية بهدف الوصول إلى الشكل. فنحن عندما ندركه جماليًا، نجده ينطوى على انفعالات، وصور،وأفكار وغيرها من العناصر التى تختلف من عمل لآخر اختلاف بصمات الأصابع.

ولكى نتفادى كل الأخطار الناتجة عن عملية التحليل، فانه يجب أن يكون التحليل على مستوى عال من التعميم. ذلك أن مصطلحات «المضمون» و«الشكل» و«التعبير» . على حد قول چيروم ستولينتز فى كتابه (جماليات النقد الفنى وفلسفته» . هى مقولات تتسم بالشمول الشديد، أى أنها تصنف أوجه الشبه بين عناصر مختلف الموضوعات الفنية. فأنغام سيمفونيتين مختلفتين هى العناصر الحسية لهذين العملين وبالتالى فهى تندرج تحت مقولة «المضمون» أو «المادة». ومع ذلك فان كل عنصر مادى، كما يقع فى عمل بعينه، هو أيضًا عنصر ينفرد به ذلك العمل وحده. كذلك لا يمكن أن يكون للعمل «تعبير» فحسب، بل إن ما يعبر له طابع نوعى خاص.

ومن الخطأ أيضًا أن نظن أنه ينبغى على جميع الأعمال الفنية أن تتضمن من المواد أكثرها جاذبية، أى أنه يتحتم على الفنان أن يختار على الدوام عناصر هى فى ذاتها متألقة حسيًا ومثيرة انفعاليًا وتؤدى هذه الطريقة الخاطئة إلى القول بأن مضمون الفن ليس أية مادة عتيقة، فألفاظ الشاعر العظيم ليست نفس الأفكار المتكررة الجوفاء التى نجدها فى الخطابات المصلحية، وهو الرأى الذى أورده الناقد المعاصر د. د جوتشوك فى كتابه (الفن والنظام

الاجتماعى) والذى ثبت خطله إذا أخذناه بمعناه الحرفى، بوصفه قاعدة تسرى على الشعر كله. فهناك قصائد كثيرة فى الشعر الحديث تستخدم اللغة المصلحية استخدامًا مباشرًا صريحًا. يكفى أن نذكر على سبيل المثال أشهر قصيدة فى القرن العشرين وهى «أرض الضياع» للشاعر والناقد «ت. س. إليوت» الذى استخدم فيها لغة الأعمال التجارية ومصطلحات التأمين والشحن.

إن من الخطأ أن نقوم بتعميم شامل بشأن قيمة عنصر واحد دون أن نأخذ فى الاعتبار الطريقة التى يستخدم بها هذا العنصر فى عمل فنى متكامل. فالأعمال الفنية هائلة التنوع والاختلاف، ولذا كان أى تعميم من هذا النوع محفوفًا بالخطر. ولا يمكن معرفة ما إذا كان المضمون يفيض بالحيوية والتعبير الخصب، إلا بتجربة جمالية وتحليل للعمل الذى يتضمنه. فقد تبدو الألفاظ قبل دخولها القصيدة نمطية جوفاء، لكنها تصبح حافلة بالحرارة والإثارة عندما تعثر على وظيفتها داخل القصيدة الكاملة. ففى قصيدة إليوت تؤدى الألفاظ التجارية بسرعة وفعالية إلى كشف طبيعة شخصية السيد يوجنيدس، تاجر سميرنا الذى ترتبط به هذه الألفاظ. وهى تساعد، بصورة أعم، على وصف عمق الخلفية المتمثلة فى مدينة لندن المزيفة «غير الحقيقية»، مما يؤدى بدوره إلى تكثيف الفكرة الرئيسية فى القصيدة، وهى خواء العالم الحديث وضياعه. فالقيمة الجمالية للمضمون تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل عنصر آخر فى العمل. ولذلك يحتم الشكل الفنى المتكامل أن تكون العناصر الداخلة فى التفاعل عناصر

وظيفية وليست مجرد عناصر جميلة وجذابة فى حد ذاتها. فالعبرة بالوظيفة وليست بالنمط المجرد. إن القصائد التى تستخدم كثيرًا من الألفاظ الخلابة ذات الوقع الجميل، دون أن تكون لها وظائف أخرى، تحتل عادة مكانة غير رفيعة على الإطلاق. وقد كان هذا عيبًا من عيوب الشاعر الإنجليزى أ. س. سوينبرن، جعلته يعجز عن الوقوف فى الصفوف الأولى لشعراء الإنجليز.

وبصفة عامة فان مفهوم الشكل الفنى ينطبق على مستويات أربعة، أهمها المستوى الأول الذى ينهض على تنظيم عناصر المضمون وتحقيق الارتباط العضوى المتبادل بينها. و«الشكل» لفظ يدل على الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضعها فى العمل كل بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التى يؤثر بها كل منهما فى الآخر. أى أنه يشتمل على أنواع متعددة من العلاقات، منها تتابع الأحداث التى تكون عقدة الرواية أو حبكة المسرحية، ونوعية الوزن والإيقاع فى الشعر، والترتيب المكانى للمساحات اللونية فى التصوير، والتوازن و التضاد بين هذه المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية فى الرقص ويدل الشكل بهذا المعنى أيضًا على نوع الوحدة التى تتحقق بتنظيم المادة الحسية، أو المضمون الفكرى، أو الموضوع المصور. وهذا كله يحتم علينا الكشف عن مختلف أنواع الترتيب الشكلى، ثم عن الأساليب الشكلية الخاصة بفن بعينه مثل القصيدة أو المسرحية، وأخيرًا البناء الشكلى لأعمال معينة.

والمستوى الثانى لمفهوم الشكل الفنى يتمثل فى أن عناصر المضمون لا تتسم فقط بصفات حسية، كالدرجة اللونية أو

الصوتية، وبالطابع الصوتى والمعنى الحرفى فى حالة الألفاظ، بل إن لها كذلك، سواء أكانت فرادى أو متجمعة، دلالة تعبيرية. فالقوة والطابع الاندفاعى اللذان تتسم بهما البقعة اللونية الحمراء يبدوان عنصرا داخلاً فى اللون ذاته على نحو ما يدرك فى الحياة اليومية، كذلك فان روايات «توماس هاردى» تخضع لإحساس غير مريح بسطوة القدر. وإذا كان هذا المفهوم للشكل الفنى يشتمل على المفهوم الأول، كما يشتمل على تنظيم الدلالة التعبيرية، فان المفهوم الثانى ضرورى أيضًا فى تحليل العمل الفنى. فإذا أردنا استيعاب قيمة العمل الفنى، فلابد أن نرى كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه علي تطوير الصورة الخيالية التى توحى بها المادة الحسية وتنويعها، وكيف يبرز معنى مثل قدرية هاردى من خلال أحداث الرواية،وكيف توضع الانفعالات المتعارضة كل فى مقابل الآخر. إن تنظيم التعبير لا يؤدى فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية والإنفعالية للعمل، بل أنه يضفى على العمل وحدة أيضًا. وهكذا نجد فى الأعمال الفنية الناضجة روحًا عامة سائدة هى التى تمنحها شخصيتها المميزة.

أما المستوى أو المفهوم الثالث للشكل فيستخدم للدلالة على نمط محدد معين من التنظيم، يتصف بأنه تقليدى ومعروف وله شخصية متميزة وشبه عامة،مثل أشكال الملحمة والسونيت والمسرحية والرواية والقصة القصيرة فى مجال الأدب أو السوناتا والفوجة والسيمفونية فى مجال الموسيقى.. إلخ. وهناك أشكال متفرعة عن هذه الأشكال العامة. ففى مجال السونيت نجد

السونيت المكتوبة على نمط بترارك، والسونيت المكتوبة على نمط سبنسر.. إلخ. وهذا المفهوم يبدو أكثر تحديدًا من المفهومين الأول والثانى. وهو يشير عادة إلى التنظيم الشكلى على المستوى الأول فقط، أى بمعنى نظام معين من نهايات القوافى فى السونيت، وترتيب معين لعرض الموضوعات اللحنية وتطويرها وتلخيصها الختامى فى السوناتا، دون اعتبار للدلالة التعبيرية. ومع ذلك فان العلاقات المتبادلة بين الأشكال الفنية تعود فتفرض نفسها علينا مرة أخرى. فالمقارنة بين المسرحية والرواية سرعان ما تؤدى إلى مقارنة الإمكانات التعبيرية لكل منهما، وحدودهما التى لا يستطيعان تعديها. بل إن هناك من يمزج بين الشكل المسرحى والشكل الروائى لإيجاد إمكانات تعبيرية جديدة.

أما المستوى الرابع لمفهوم الشكل فيضيف إلى المستويات الثلاثة السابقة بعدًا وصفيًا يحدد جودة الشكل أو رداءته فى أعمال معينة. والشكل الردئ فى هذه الحالة لا يعنى سوى أن العمل الفنى بلا شكل على الإطلاق. وعمل فنى بلا شكل يعنى بدوره أنه ليس عملاً فنيًا بأى مقياس أو معيار من المعايير النقدية الموضوعية. ولكن بين الشكل الجيد والشكل الردئ تتدرج مهارات الفنانين والأدباء إلى حدود لا نستطيع حصرها. فمن الصعب القول بأن هناك شكلاً مثاليًا نموذجيًا لا يمكن أن يقترب منه الناقد مستخدمًا أسلحته وأدواته التقليدية، كذلك لا يوجد الشكل المهترئ تمامًا، لأنه يعنى أنه شئ آخر ليست له علاقة بالفن. إن المعالجة الفنية للشكل تخضع لاعتبارات نسبية كثيرة وذلك على الرغم من

أن الشكل الفنى فى صورته النهائية يعد شيئًا مطلقًا لا يقبل التغيير أو الحذف أو الإضافة. فالمضامين الفنية وتركيبها الشكلى أشد تنوعًا من أن تقسم إلى شكل جيد وآخر ردئ، بل هناك درجات لا يمكن حصرها بين الجودة والرداءة.

لكن المعيار الأساسى لتقويم الشكل الفنى بصفة عامة يتمثل فى مبدأ «الوحدة فى التنوع» أو «الوحدة العضوية». وتتحقق هذه الوحدة على حد قول ديويت هـ. باركر فى كتابه (تحليل الفن) عندما «يكون كل عنصر فى العمل الفنى ضروريًا لقيمته بحيث لا يكون العمل متضمنًا أى عنصر ليس ضروريًا على هذا النحو، ويكون كل ما هو لازم موجودًا فيه». فالعمل الفنى الناضج يتسم بشئ ضرورى وحيوى كى يكون الكل ذا قيمة كما أن العناصر يتكامل بعضها مع البعض على نحو يبلغ من الوثوق حدًا لا تؤدى معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بل تمتزج سويًا من أجل تحقيق هذه الوحدة. ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثل فى الأجزاء وهى فرادى، أو وهى متجمعة على شكل آخر فى نظام آخر. وهذا المعيار الأساسى لتقويم الشكل الفنى يمكن أن تتبع منه المقاييس التى تتنوع باختلاف الفنون والآداب،والتى تكتسب من المرونة ما يجنبها الوقوع فى خطأ فرض نفسها مسبقًا على الشكل الفنى لأى عمل.

الفصل الثانى

المضمون الفكرى

المضمون الفكرى أو معنى العمل الأدبى أو الرسالة الإنسانية التى يريد الأديب توصيلها إلى الملتقى، كانت دائمًا محل جدل النقاد والأدباء والفنانين والفلاسفة، ومثار الخلاف فى وجهات نظرهم وتحليلاتهم وتفسيراتهم عبر العصور، خاصة وأن المضمون الفكرى كان الوجه الآخر للشكل الفنى الذى كان ولا يزال القضية المثارة والملازمة دائمًا لكل مراحل تطور الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة.

وكثيرًا ما وقع النقاد فى محظور دراسة المضمون الفكرى منفصلاً عن العمل الفنى الذى جسده، وكأن الشكل الفنى مجرد

وعاء أوغلاف له تنتهى مهمته بانتهاء فهم الرسالة الفكرية التى يريد الفنان توصيلها. وثار الجدل حادًا حول القيمة الفلسفية للأدب فى بحثه الدءوب عن الحقيقة المجردة. وكان أفلاطون قد سجل فى كتابه (الجمهورية) الآراء المعاصرة حول دور الفن كمحاكاة للحقيقة المعاشة، بدعوى أن الفنان لا يحاكى الفكرة المجردة ولا يستطيع، وإنما يحاكى الظاهرة أو التجسيد المادى للفكرة، وبالتالى فهو يحاكى محاكاة سابقة، وليست له رسالة فلسفية مبتكرة خاصة به.

ومن ناحية أخرى فان أرسطو قرر أن الفنان يحاكى الفكرة المجردة مباشرة، أى أنه يحاكى الأصل. لكن دعاة الفن كوسيلة للبحث عن الحقيقة المجردة كانوا يستندون دائمًا إلى مفاهيم أفلاطون، خاصة فيما يتصل بالجوهر أو الفكرة. ومع ذلك لم يلتزموا بحدود أفلاطون بل كان من الضرورى أن يوسعوا من مفهوم الفن حتى يحتوى عملية البحث عن الجمال المثالى الذى حصره أفلاطون فى دائرة الفلسفة فقط. ولذلك تتابعت سلسلة عظيمة من كبار الشعراء من أمثال بليك ووردزورث وهوجو ورامبو وغيرهم من الذين أكدوا على أن وظيفة الشاعر الحقيقية تتمثل فى اختراق كل الحواجز التى تحجب الحقيقة المثالية والواقعية عن العيون.

وانضم إلى الشعراء فى هذا الاتجاه روائيون من أمثال بروست الذى حدد وظيفة الفن - على مستوى مضمونه الفكرى - بأنها إدراك الجوهر وكشفه للعيون العاجزة عن رؤيته، وطالما أن الجوهر يتخطى حدود الزمن ولا يظل أسيرًا لها، فان الفن بالتالى هو

انتصار على الزمن وتحرير للإنسان من ربقته من خلال الأعمال الفنية الخالدة بحيويتها المتجددة وطاقتها المتدفقة دومًا. ذلك أن الفنان قادر على أن يستخرج الدائم من المؤقت، والحقيقى من المزيف والباطن من الظاهر، والجوهر من المظهر،والمعنى من المبنى، وهذا لا يتأتى إلا من خلال جماليات الشكل الفنى التى تتفاعل مع خلايا المضمون الفكرى وتحيله إلى شئ غير قابل للفناء، وقادر على لمس جوهر الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان. فالفن يملك البصيرة الثاقبة التى تتعدى حدود البصر التقليدى الذى لابد أن يتوقف عند خط انطباق الأفق والذى تتخطاه البصيرة إلى آفاق متجددة تجدد الأعمال الأدبية والفنية الرفيعة. ولذلك هناك أركان معتمة وأعماق مظلمة فى النفس البشرية لا يملك القدرة على إنارتها سوى الفن.

وهذا المفهوم للأدب والفن لا يتعارض مع الدور الذى يقوم به العلم فى تفسير الظواهر الطبيعية والإنسانية، وإنما يضيف إليه.. فالعلم لا يملك التجربة الجمالية والنفسية التى يستخدمها الفن فى صياغة وجدان المتلقى وفكره. ولذلك فان مفهوم المضمون الفكرى فى العلم يختلف عنه فى الأدب. ففى العلم ينتهى دورالمضمون الفكرى بمجرد استيعابه عقليًا بصفته مجرد حلقة فى سلسلة طويلة ومتطورة من الأفكار والنظريات العلمية المتواصلة، أما فى الأدب فالمضمون الفكرى، من خلال تفاعله مع الشكل الفنى، لا يجبه مضمون تال حتى لو كان يعالج نفس القضية الإنسانية، لأنه لا يضيف تراكمًا جديدًا إلى معلوماتنا وإنما يغيرنا

من الداخل وبالتالى يغير من نظرتنا إلى الحياة وسلوكنا اليومى فيها.

ومن هنا كانت فكرة البرج العاجى الذى يتحصن فيه الأديب بعيدًا عن مجريات الأمور حتى يتفرغ لإخراج درره إلى الوجود، فكرة مغرقة فى الوهم والسذاجة. فالأديب لا يستمد مضمونه الفكرى من بنات أفكاره عندما يختلى بنفسه، وإنما يسعى لاكتشاف القوانين التى تحكم العلاقات بين الإنسان والمجتمع والطبيعة والكون ثم يجسدها في أعماله فيصبح الإنسان أكثر وأعمق وعيًا بنفسه وبحياته وبعصره وبواقعه، ليس من خلال المضمون الفكرى الذى يقدمه العمل الأدبى فحسب، بل من خلال العلاقة العضوية بين هذا المضمون والشكل الفنى الذى يشكل التجربة الجمالية والنفسية التى يمر بها المتلقى فتعيد صياغة فكره ووجدانه وتجعلها أكثر اتساقًا مع قوانين المجتمع والكون والطبيعة. ولذلك يتحتم على الأديب الواعى الناضج أن يسبر غور واقعه وأن يصل إلى أعمق أعماقه حتى يستخرج عروق الذهب من كهوفه المظلمة الموحلة، لا أن يعتزل فى برجه العاجى فتنفصل جذوره عن التربة الخصبة التى تمد أدبه بالحياة والنماء.

وغالبًا ما يرتبط المضمون الفكرى فى ذهن القراء بل والنقاد بالمعنى أو الهدف الذى يقصده الأديب من عمله، ويحاولون جادين تحديده وتفسيره. فإذا كان المعنى فى المضمون العلمى محددًا غاية التحديد بل ويجب أن يكون هكذا وإلا ضاع المنهج العلمى لبلوغ الحقيقة أو المعادلة أو النظرية أو القانون العلمى، فان المعنى فى

المضمون الأدبى لابد أن تتعدد أصداؤه ودلالاته ومعانيه وإيحاءاته من متلق إلى آخر، ومن عصر إلى آخر سواء على مستوى المفاهيم العامة أو الألفاظ والمفردات الخاصة بالعمل الأدبى. ذلك أن المتلقى يقوم باسقاط تجاربه الخاصة والذاتية على العمل الفنى الذى يثير مثل هذه التجارب والخبرات داخل المتلقى نتيجة لارتباطات شرطية بينها وبين عناصر العمل، وبالتالى فان النسبية هى التى تحكم قنوات التلقى بين العمل الفنى والمتلقى.

ولابد أن يستقل معنى العمل الأدبى عن هدف الأديب بمجرد الانتهاء من إبداعه. ذلك أن الهدف الذى أدى إلى إبداعه كان مجرد دافع أو حافز أو وسيلة ينتهى دورها بمجرد أن يصبح معنى العمل جزءًا عضويًا منه، لا ينفصل عنه ولايستمد فى الوقت نفسه دلالاته من أفكار الأديب واتجاهاته الخاصة. حتى الكلمة أو المفردة تكتسب معنى جديدًا بمجرد دخولها النص الأدبى وانسيابها فى عروقه وشرايينه، معنى يختلف عن معناها التقليدى المرتبط بها فى القاموس. ولذلك فليس هناك أى انفصام بين المعنى والمبنى متى اكتمل العمل بصفة نهائية.

وقد اتضح هذا الاتجاه فى أبرز الدراسات والمقالات التى تناولت نقد النقد ابتداء من ألكسندر بوب (مقال فى النقد) وحتى أ. أ. ريتشارز فى كتابه (مبادئ النقد الأدبى) الذى عالج فيه قضية التوصيل الناقص للمعنى أو الأثر الكلى للعمل الأدبى. وقد أوضح الناقد الأمريكى هـ. ل. منكن فى دراسته (نقد نقد النقد) عام

١٩٢٤ أن النظرية التى سادت منذ أواخر القرن التاسع عشر والتى تنادى بضرورة التطابق التام بين العمل الفنى ومعناه، بين وسيلته وغايته، بن مضمونه وشكله، هذه النظرية ليست سوى مزيج من نظريات جيته وكارليل وكروتشى وسبنجارن فى الإبداع الفنى والنقد الأدبى. وكان سبنجارن فى محاضراته عام ١٩١٠ فى الجامعات الأمريكية عن (النقد الجديد) قد وصفها بأنها المنهج الوحيد الممكن للنقد برغم أنه كتب دراسة بعد ذلك عام ١٩٢٣ بعنوان (نمو الأسطورة الأدبية) اعترف فيها بأن لكل عمل أدبى هدفًا، لكنه أضاف أن العمل ككل هو الهدف النهائى للأديب وليس مضمونه الفكرى فحسب، بحيث يستحيل استخراجه منه والتعامل معه على انفراد.

ومن الواضح أنه ليس من السهل تحديد مفهوم هدف الأديب أو هدف العمل الأدبى تحديدًا مانعًا جامعًا، إذ أنه مراوغ بطبيعته يكاد يختلف باختلاف نوعية استيعاب المتلقى له. فربما نجح ناقد فى أن يستخرج من العمل الأدبى هدفًا لم يكن محل اهتمام الأديب، وربما كان هدف الأديب فى بداية إبداع العمل محدداً بطريقة مسبقة، لكنه مع انهماكه فى إبداعه يكتشف أن العمل نفسه قد خرج عن طوعه وأنه يسعى إلى هدف مختلف. لكن هذا لا يعنى أن قدرة الأديب فى التحكم فى عمله غائبة تمامًا وأن وعيه بهدفه منه لاوجود له، بل يعنى مرونته وحنكته وبراعته التى تحتم عليه ألا يفرض هدفًا على عمله الأدبى لا يتمشى مع طبيعة سياقه وتكامل بنيته العضوية.

ولايعنى الهدف من العمل الأدبى قدرة أى ناقد أومتلق أن يغير فى بعض أجزائه على سبيل جعلها أكثر اتساقًا والتصاقًا بالهدف. فالعمل الأدبى ليس مقالاً أو موضوع إنشاء يطرح قضية أو مضمونًا للمراجعة والتعديل ثم صياغته من جديد. قد يستنير الأديب فى أثناء إبداعه بآراء واعية فى بعض معضلات الخلق الفنى التى قد تقابله فى إحدى أعماله،وحتى يكتسب عمله المصداقية الإجرائية والعلمية اللازمة، لكن تظل المسئولية مسئوليته فى نهاية الأمر وليس من حق أحد أن يدعى مشاركته فى إبداعه حتى لو كان قد شارك بالرأى فى بعض جوانب المضمون الفكرى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى والحضارى.. إلخ. فما يقوله الأديب فى مضمونه الفكرى ليس له وجود خارج بناء العمل الأدبى، بل وليس من حق الأديب أن يقدم مذكرات تفسيرية وشروحًا وافية للمتلقى خوفًا من أن يسيئ فهمه، لأنه متى تبلور المضمون الفكرى فى ثنايا الشكل الفنى، فليس لأحد، ولا حتى للأديب نفسه، أن يضيف إليه أو يحذف منه شيئًا.

والمضمون الفكرى حتى لو كان فكرة شائعة أو قضية يعلمها الجميع - متى تفاعل مع الشكل الفنى للعمل الأدبى أصبح خاصًا به وليس له امتداد خارجه أو اتصال بأى شئ آخر حتى لو كان الفكرة الشائعة أو القضية التى يعلمها الجميع والتى أوحت به. ولذلك فان مضامين الأعمال الناضجة تبدو دائمًا جديدة كل الجدة برغم أنها مستوحاة من أفكار ومضامين ملك البشرية جمعاء فالأديب الواعى هو الذى يجسد التفاعل بين هذه الأفكار والمضامين وبين تطورات

العصر الذى يعيشه والذى يلقى عليها أضواء جديدة وينظر إليها من زوايا معاصرة لم تكن تتأتى لمن سبقوه من الذين عالجوها وجسدوها فى أعمالهم. والأديب هو ابن عصره، فإذا فشل فى استيعاب روحه وتجسيدها، فلن ينجح فى استعياب أى عصر آخر لم يعشه بالفعل، وبالتالى لم يعايشه. فليس هناك مصدر لتلك الطاقة المتجددة التى يملكها الأدب سوى ذلك التفاعل المستمر بين الأفكار والمضامين الإنسانية التراثية وبين معطيات العصر وتفاعلاته المستمرة مع دورة الزمن الأزلية.

كذلك فان أدباء العصر الواحد إذا ما تناولوا مضمونًا واحدًا فان أعمالهم لابد أن تأتى مختلفة اختلاف بصمات الأصابع. ذلك أن نسبية النظرة إلى المضمون لاتختلف باختلاف العصر فحسب، بل باختلاف الأديب أيضًا. فالمضمون ملك للجميع، أدباء وغير أدباء، لكن متى انصهر فى بوتقة الشكل الفنى فانه يصبح ملكًا للعمل الأدبى وحده ولا نقول ملكًا للأديب الذى ابتدعه. والأديب الذى يقتفى أثر من سبقوه أو معاصريه فى الأضواء والزوايا التى ينظر منها إلى المضمون المعالج، لابد أن يدفع الثمن غاليًا، لأن أعماله ستدخل تحت بند التقليد الأعمى، وستسقط من حساب التقاليد الأدبية لأنها لم تضف إليها جديدًا.

وبصرف النظر عن المدارس الأدبية والمذاهب النقدية المتتابعة والمتعددة من الكلاسيكية إلى العبثية، فان الناقد - أى ناقد - فى مواجهة أى عمل فنى لابد أن يلقى على نفسه بثلاثة أسئلة تعد

بمثابة مفاتيح مغاليق العمل. السؤال الأول: ما الهدف الذى يسعى إليه الفنان كى يتحقق من خلال عمله الفنى؟ والثانى: ما الوسيلة التى استخدمها الفنان فى تحقيق هذا الهدف وتوصيله إلى المتلقى؟ والثالث: هل نجحت الوسيلة فى توصيل الهدف ولماذا؟ أو فشلت ولماذا؟ سواء أكان النجاح أوالفشل كليًا أو جزئيًا؟

فإذا استطاع الناقد أن يجيب على هذه الأسئلة بموضوعية تحليلية، فلابد أن يضع يده على مصادر الجمال والإبداع أو القبح والركاكة فى العمل المطروح للتحليل والتقويم، ولابد أيضًا أن يساعد المتلقى على الاقتراب من العمل واستيعابه وتذوقه، بل والمرور بنفس التجربة الجمالية والسيكولوچية التى مر بها الفنان خلال إبداعه لعمله. عندئذ لن تقتصر المسألة على التقاط مضمون فكرى معين وفهمه بل ستتحول إلى تجربة حسية وشعورية وعقلية لابد من أن تغير شيئًا ما فى داخل المتلقى. فالمعنى لايوجد فى المضمون فحسب بل فى المضمون والشكل فى آن واحد، ويبدأ مع العمل الأدبى من أول كلمة فيه ثم يتنامى ويتطور ويتصاعد حتى يكتمل تمامًا مع آخر كلمة فيه.

وكان الناقد الإغريقى بولطيس قد قسم المضامين الدرامية إلى ستة وثلاثين مضمونًا ظنًا منه أنه لا يوجد الكاتب المسرحى الذى يستطيع أن يخرج عن نطاق هذه المضامين. وظل هذا الاعتقاد ساريًا حتى زمننا هذا برغم انتشار نظريات النقد الجديد التى تؤكد أن هناك مضامين بعدد الأعمال الأدبية االتى جسدتها. ذلك أن النقاد التقليدين يميلون دائمًا إلى التصنيف المريح الذى يضع

المضامين والأشكال فى خانات وليس على الأديب أو الناقد سوى أن يمد يده ويأخذ منها ما يناسب عمله. حتى الشاعر والناقد الإنجليزى الكبير ماثيو أرنولد والذى كان قد مهد للنقد الجديد منذ منتصف القرن التاسع عشر، قال إن كل شئ فى القصيدة يعتمد على الموضوع أو المضمون، وعلى الشاعر أن يختار حدثًا مناسبًا لهذا الموضوع ثم يتعمق بفكره ووجدانه فى المشاعر التى يثيرها داخله. فإذا نجح فى القيام بهذه المهمة، فان كل شئ بعدها سوف يأتى ويتتابع تلقائيًا.

لكن لا يوجد مضمون صالح للقصيدة أو للمسرحية أو للرواية وآخر غير صالح، لأنه لا توجد مضامين مسبقة أو سابقة التجهيز لزوم الاستعمال الفورى، وإنما المضمون الفكرى فى العمل الفنى لا يكتسب هذه الصفة أو الخاصية إلا إذا انصهر تمامًا فى بوتقة الشكل الفنى وأصبح جزءًا عضويًا لا يتجزأ منه. فالعمل الأدبى يستمد عناصره من الحياة لكنه ليس صورة لها، وهو ليس معادلاً للحياة أو بديلاً عنها لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة، فهو لا يمكن أن يزودنا بشئ خارج عن نطاقه، لأن قيمة العمل الأدبى ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات وإنما فى الأثر المعين الذى يحدثه فى نفوسنا كما هو كاملاً محددًا كما خلقه الفنان.

وليس هناك شك فى أن الحياة هى النبع الذى يصدر عنه العمل الأدبى، كما أنها منبع أى شئ آخر، لكن مضمون الحياة بما يحتويه

من مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها الفنان العمل الأدبى لا تبقى بعد عملية الخلق الفنى كماكانت، بل تمتزج امتزاجًا تامًا من شأنه أن يحيلها إلى شئ يختلف فى طبيعته وفى أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها فى الحياة. ولذلك فانه من الخطأ البين إدراك العمل الأدبى على أنه مجرد ترجمة للمضامين والحقائق الموجودة خارج العمل الأدبى نفسه، برغم أنها كانت السبب الأولى فى خلقه، إذ أنها لم تعد نفس المضامين والحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبى.

ونظرًا لكل هذا التخبط فى مجال إيجاد مفهوم جامع مانع للمضمون الفكرى فى العمل الأدبى، خصص الناقد إيريك بنتلى فى كتابه (حياة الدراما) فصلاً كاملاً عن هذه القضية، أوضح فيه أن المضمون الفكرى فى الدراما من أكثر المفاهيم اضطرابًا بالأفكار الجاهزة والأهواء المسبقة ولعل منشأ هذا الاضطراب يكمن فى الفصل بين الفكر والشعور، والتركيز على أحدهما دون الآخر. والمفهوم الخاطئ الذى يعتبر العالِم رجلاً لا يشعر لمجرد أن لبعض استنباطاته قنوات مستقلة عن المشاعر، يمكن أيضًا أن يعتبر الفنان رجلاً لا يفكر. وهناك نقاد ومفكرون كثيرون يستشهدون بعبارة وردزورث فى تعريف الشعر بأنه انسياب تلقائى للمشاعر المتدفقة دون إضافة أن وردزورث نفسه كان أحد عقول الأدب الكبيرة وأن أعظم كتبه كان خصيصًا عن عقل الشاعر.

ويكمن الخطأ، بطبيعة المر، فى جعل الفكر والشعور أشبه بدلوين على بئر، إذا صعد أحدهما نزل الآخر. فالعمل المسرحى أو الأدبى . فى نظر بنتلى.. هو تركيب عقلى وعقلانى فى حد ذاته،

أما الكتاب الذين يفقدون عقلهم فانهم يخفقون فى تحقيق مآربهم. فليس الفنانون كلهم بمعجزات فكرية،ولا هم بالمعجزات الشعورية أيضًا، لكن الفن كله ينهل من الفكر والمشاعر فى وقت واحد، ويفترض التعاون،لا التضاد، فيما بينهما. وأى موقف آخر لن يكون سليمًا بالنسبة إلى الفنان أو جمهوره فى الفن.وكثيرًا ما يكون من حقنا أن نطالب بالمزيد من الفكر أو المشاعر، ولكن يندر أن يحق لنا أن نطالب بالأقل من ذاك أو هذه. وإذا اتفق يومًا أن طالب الناس بفن مشاعره أقل وفكره أكثر، أو طالبوا بفن مشاعره أكثر وفكره أقل، وجب على الناقد أن يعترض على ذلك.

إن الموقف المعادى للفكر فى الأدب ينطوى على جهل بحقيقة الأدب نفسه، ولذلك فهو لايعادى الفكر وحده بل المشاعر أيضًا. فالمسرحيات التى تدرك أعمق المشاعر الفوارة والمتوترة، إنما هى تركيبات معقدة اقتضى صنعها مقدرة عقلية باهرة ومنهج عقلانى متسق.. إن شدة المشاعر ليست مجرد كمية كبيرة من المشاعر المتراكمة والمضغوطة. صحيح أنه يجب أن توجد هذه الشدة الشعورية فى المسرحية، لكنها لاتوجد بمجرد تكويم المزيد من الشئ نفسه. ذلك أن الشدة يمكن أن تنجم عن المزج بين مشاعر أقل شدة. فأشد المسرحيات مشاعر، مثل المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية الفرنسية، تقدم مشاعر تتفاوت فى شدتها، بل وتصل إلى مدى واسع وهائل من الرهافة والتنويع والرقة.

ويؤكد إيريك بنتلى أن الشعور، فى الأدب، يحتاج إلى الفكر الذى كثيرًا ما تستغنى عنه الحياة نفسها. ففى الحياة يتحمل

الإنسان وخز الألم للحظات ثم يدعه يمر دون إرجاعه إلى أى نوع من أنواع الفكر، أما فى المسرحية فلايمكن فرض أى وخز على الجمهور دون أن يكون جزءًا من شكل ذكى مفهوم، وله دلالته الفكرية التى لابد أن يستوعبها الجمهور من خلال النص المسرحى. لكن الفكر مستحيل، حتى فى الحياة، دون شعور. فالإنسان يستحيل عليه أن يفكر دون أن يشعر أيضًا، ولابد أن يكون مضمون التفكير أيضًا ممتزجًا بالشعور. وحتى الفلسفة التى تجعل من الفكر عنصرها الأكبر والشعور عنصرها الأصغر، لا تستطيع أن تتخلى كلية عن الشعور، ولا هى تحاول أن تفعل ذلك.

والفلسفة ليست ما يبغيه الأدب وإنما الحكمة التى تتصل بالبشر ككائنات حية واعية ومقبلة على الموت فى الوقت نفسه، وتفسر آمالهم وآلامهم ومعاناتهم وطموحاتهم وموتهم. وهذه الحكمة تنظر إلى الإنسان ككل، بكل أفكاره ومشاعره، وتربط فى الوقت نفسه بين إنجازات الفلسفة وإبداعات الأدب. فإذا كان عالم الجمال الحديث چورچ سانتيانا صاحب أسلوب أدبى بديع، فإن هذا لا يقلل من شأنه كفيلسوف، كما لا يقلل من شأن دانتى كشاعر أنه تلميذ لفلسفة لاهوتية. بل إن بنتلى ينظر إلى القضية بطريقة مختلفة تمامًا، ففلسفة سانتيانا مدينة للفكر الذى يسرى فى أبياته. ذلك أن عاطفية الفكر تضيف إلى العاطفية الكلية فى قصيدة دانتى. فالفكر لا يضيق الخناق على مجال المشاعر والأحاسيس فى الفن، بل إنه يزيد من عمقها واتساعها.

لكن المضمون الفكرى فى حد ذاته ليس أمرًا يهنىء الأديب نفسه عليه. ذلك أن معظم الفكر، كمعظم الشعور، لا يتميز بالروعة التى قد نتصورها. فالأفكار تتساوى كلها فى الرفعة والموضوعية،ولا يعنى بها إلا الكتاب والنقاد من ذوى البرودة الذهنية. وتاريخ الفكر الإنسانى يوضح لنا أن الأفكار كانت دائمًا ـ ولا تزال ـ الوقود الذى يشعل المشاعر الهوجاء للجماهير. فلم ينتشر العنف على نطاق واسع إلابفعل الأفكار التى تحض عليه. وما من شئ حتى اليوم يمكنه أن يقلقل التوازن الذهنى والشعورى للإنسان مثل نظرية من النظريات. ولذلك فالمشاعر هى المظهر الأرق، والأفكار هى المظهر الأعنف. والدليل على ذلك أن حدة المتعصب لا تلطفها فكرة تنافس فكرته، بل بملامسة شافية بينه وبين المشاعر الرقيقة الرقراقة فوق جمرات أفكاره. فأسوأ الناس هم الذين ينقادون للأفكار دون تحفظ، ثم يتوهمون أن حياتهم حياة فكرية راقية لأنهم لا يهمهم من الحياة سوى الأفكار، أما المشاعر فى نظرهم فهى الشغل الشاغل لمن هم أقل منهم وعيًا ونضجًا وفكرًا.

وإذا كانت الأفكار تملك هذه القدرة على تهييج المشاعر التى قد تكون فجة وهوجاء فى أحيان كثيرة، فإنه من الخطأ بل من الخطر أن يرضى الإنسان بالإثارة العاطفية بغض النظر عن المصدر الفكرى المحرك لها. خاصة أن هذه هى الوسيلة المفضلة التى يلجأ إليها أدب الدعاية المباشرة الساذجة الفجة، والذى يدفع كاتبه إلى استخدام كل الوسائل الممكنة بل غير الفنية وغير الدرامية كى

يحاول إقناع قرائه ودفعهم دفعًا من وجهة نظر إلى أخرى، ومن ثم إلى العمل الفورى، وربما العمل العنيف. ومن هنا كان اعتراض كثير من الكتاب والنقاد الموضوعيين على ما يسمى بأدب الأفكار، لأنه غالبًا ما يستخدم الأفكار لأغراض دعائية غير فنية وغير جمالية.

ونحن نعترف أن الفن بصفة عامة يعلمنا شيئًا ما، ومع ذلك فهو لا يمكن أن يكون تعليميًا بحتًا لو أراد مبدعه له أن يكون ناضجًا ونابضًا بالحياة. فالنظرة إلى المضمون الفكرى لعمل ما، تتفاوت من متلق إلى آخر، ومن زمن إلى آخر. ولذلك فان أعداء التعليمية على الإطلاق وكذلك أنصارها على خطأ بين. فإذا كان الشاعر والناقد الإنجليزى صامويل چونسون قد قال: «واجب الكاتب دومًا هو أن يجعل العالم أفضل»، فلابد أنه كان يعنى أنه إذا بالغ الإنسان فى حماسة للدعاية أو الدفاع عنها، فإنه قد يبالغ أيضًا فى عدائه للدعاية التعليمية والأغراض التثقيفية بصفة عامة، والفن الناضج الواعى يرفض التطرف إلى هذا الموقف أو ذاك، لأن الفن يعلم ولكن بطريقته الفنية والدرامية والسيكولوچية والجمالية الخاصة به.

هنا يعود الفصل العقيم بين الفكر والشعور ليقحم نفسه مرة أخرى. فالذين يرفضون التعليمية فى الفن يفعلون ذلك لاعتقادهم أننا نلجأ إلى الفن لكى يعلمنا أى شئ، لأن الفن عاطفى، والتعلم عقلى. وسيكولوچية التعلم النابعة من هذا المفهوم تنظر إلى التعليم كعملية تربوية، رتيبة، بليدة، لا يتعلم منها الإنسان فى الواقع إلا القليل والضحل. وعندما يتعلم الإنسان كثيرًا، تصحب تعلمه عاطفة

فياضة. والعاطفة الأليمة هى المثل الواضح على هذا، فكثيرًا ما نقول: «تعلمنا من التجربة الأليمة كذا وكذا». ومع ذلك فالألم ليس العاطفة الوحيدة وإنما اللذة أيضًا. فهما يسيران معًا. والتعلم لذة قبل أى شئ آخر. فنحن نتمتع باكتشاف شئ ما ونتشبث به لأنه يعنى ازدياد معرفتنا بالكون الذى نعيش فيه وبالتالى سيطرتنا عليه وهذا ليس فى حد ذاته اكتشافًا جديدًا لأن أرسطو ذكره من قبل فى كتابه (فن الشعر) فى معرض حديثه عن الفن الدرامى عندما قال: «إن التعلم أعظم اللذات لا للفيلسوف وحده بل لسائر البشر، مهما ضعفت قابليتهم واستعدادهم له. وسبب المتعة برؤية الصورة هو أن الإنسان، فى الوقت نفسه، يتعلم ويستنبط معانى الأشياء».

ويوضح إيريك بنتلى أن الفكر يلعب دورًا مهمًا فى الأدب بصفة عامة، وفى الأدب الدرامى بصفة خاصة، برغم أن القرن العشرين شهد نقادًا ومسرحيين يعدون أجمل ما فى الدراما خلوها من الفكر، وأنها مجرد تلاعب بمشاعر الجمهور وانفعالاتهم دون أن تدفعهم إلى التفكير فى قضية فكرية معينة. فالواقع الأدبى والدرامى يؤكد لنا وجود أرحب الأفكار وأرحب المشاعر معًا فى الأعمال الأدبية. كذلك فإن الدراما ليست أكثر عاطفة كما هو شائع، وإنما أكثر فكرًا أيضًا. والدراما العظيمة عبر التاريخ كانت عملة صعبة نادرة، وقد أثبت مؤرخو الأدب أن الموجة الجديدة من الفكر لابد أن تتبعها موجة جديدة من الدراما. فالفكر هو الروح الذى يسرى فى الدراما العظيمة مجسدًا صورة جديدة للإنسان وملقيًا ضوءًا جديدًا على زواياه المظلمة الغامضة.

وفى الفترات التاريخية التى تشهد مثل هذه الحيوية الفكرية، لا تأتى الأفكار بمجرد أن يختارها أو ينتقيها المسرحيون فى أثناء بحثهم عن المضمون الشيق المثير، إذ أن الدراما أشبه بمجرى تنساب فيه أفكار هائلة تنبض بروح العصر ومغزاه التاريخى، وصغار المسرحيين فى مثل هذه الحقبة هم الذين يخفقون فى العثور عليه، ولذلك فهم يقتصرون على ترديد آراء غيرهم ومحاكاة اتجاهاتهم مثل التلميذ الفاشل الذى يحاول الغش فى الامتحان التحريرى دون أن يدرك مغزى ما ينقله من ورقة زميله المجاورة له.

ويرى بنتلى أن تيار معاداة الفكر فى الدراما الحديثة عند كثير من المسرحيين يرجع إلى عقيدة تقليدية توارثتها الأجيال دون وعى حقيقى، وتؤكد أن الدراما فى الأصل كانت نشاطًا لا يمت إلى الفكر بصلة من قريب أو بعيد. ويدلل هؤلاء المسرحيون على هذه العقيدة بأن الدراما بدأت بطقوس ديونيسيوس إله الخصب. وقد خرج بنتلى بهذا المفهوم من تتبعه لنظريات نيتشه وجلبرت مرى وجين هاريسون وف. م. كورنفورد وهى النظريات التى تغلغلت فى نظم التعليم فى أمريكا بصفة خاصة والتى أكدت على أن الدراما نشأت عن عبادة الخصب التى كانت مواسمها تقام على شكل الأورجيا وهى تعنى الطقوس السرية التى تمارس فى حفلات جماعية احتفاء بالخصب وآلهته،ولا يعرف فيها المختلفون سوى الشراب والرقص والغناء والجماع الجنسى بلا خجل من عيون الآخرين الذين يمارسون نفس الطقوس. ولاشك أن الفكر لا يمكن أن يوجد فى مثل هذه الحفلات بأية حال من الأحوال.

لكن بنتلى يرفض هذا التفسير كلية ويدلل على فساده بأن أقدم المسرحيات وهى مسرحيات ايسخولس لا تمت إلى مثل هذه الحفلات بصلة من قريب أوبعيد. وحتى لو افترضنا ثمة علاقة تاريخية قديمة بين الدراما وهذه الحفلات، فلابد لكى يكتمل ركنا الدراما أن يكون هناك مؤد ومتفرج، فهل كان رواد هذه الحفلات ينقسمون إلى مؤدين ومتفرجين ثم يقوم كل فريق منهما بتبادل الدور مع الفريق الآخر؟! إن تاريخ الدراما يؤكد لنا أن الجمهور، فى أقدم الأزمنة التى نعرف عنها شيئًا، لم يكن يشارك فعليًا فى أى شئ، بل انحصرت مهمته فى عملية الفرجة فى حين كان الممثلون يتكلمون فقط عن قضايا القدر والمصير والإنسان والكون،ولا يتكلمون عن الأورجيا فضلاً عن ممارستها.

فى البدء كانت الكلمة، هكذا بدأ الكون وأيضًا الدراما. وكما يذكرنا أرسطو فانه عندما يتقدم المتكلم الفرد من بين فريق الكورس على المنصة، فإن حدثًا جديدًا يبدأ فى النمو متمثلاً فى أناس يتحدثون إلى أناس. وهذا هو الحدث النمطى الأولى للدراما، عند مولدها، كانت شيئًا فكريًا.. والفكر الغربى برمته اختراع إغريقى، وقد استعمله الإغريق لا فى الفلسفة وحدها وإنما فى الدراما أيضًا. ولم تكن الفجوة بين الاثنتين واسعة وعميقة فى ذلك الزمن. وكذلك لم تكن الفلسفة بالنسبة لسقراط منطقًا فحسب، بل كانت حوارًا شفهيًا ومن الواضح أنه لم يدون كلمة واحدة فى حياته. وإذا كان العالم الغربى قد تعلم فن الكلام من خلال تراث الإغريق، فانه تعلم أيضًا أن الكلمة الشفهية هى الواسطة الصحيحة للذهن والروح.

إن صوت الدراما يصدر عن الشعر وروحه، وقد تحدث هذا الصوت شعرًا منذ البداية. كذلك كان الشعر منذ ذلك الحين واسطة الأفكار الجليلة والقيم السامية. وهذا فى حد ذاته يدحض إدعاءات من نادوا بأن ايسخولس كاتب مسرحى بدائى لأن تكنيك الدراما تطور تطورًا كبيرًا بعد موته. ويسخر بنتلى من هذا المفهوم بقوله إنه إذا كانت البدائية هى التعلثم بدلاً من الكلام، والتفكير الصبيانى بدلاً من الفكر العميق، فان الدراما اليوم فى معظم ما يقدم على المسرح أكثر بدائية وتخلفًا من ايسخولس. إن التطور ليس تقدمًا بالضرورة، فالكاتب المسرحى الذى عرفناه فى فجر التاريخ استطاع أن يحقق دراما عظيمة رفيعة سواء على مستوى العاطفة أو الفكر فى آن واحد، وأثبت أيضًا أن الدراما العظيمة كانت منذ البداية مسرح أفكار. وكان ايسخولس أول من علم الناس فى الغرب أن الكاتب المسرحى الكبير قادر على تقديم صورة حافلة لعصره، وزاخرة بأهم صراعاته وانتصاراته وإخفاقاته وآماله وآلامه. وهذه المقدرة لا تتأتى فى عصرنا هذا إلا لرجل الدولة، أو المؤرخ، أو العالم، أو الفيلسوف. ولاشك أن فى طبيعة ايسخولس شيئًا من هؤلاء جميعًا.

وإذا كان ڤيكتور هوجو قد قال قولته الشهيرة: «لا يستطيع جيش أن يقاوم قوة فكرة آن أوانها» فإنه لم يقصد قوة الأفكار وحدها، وصلة هذه القوة بحركة التاريخ، بل كان قصده أيضًا السبب الذى جعل الدراما دائمًا مستقرًا لهذه الأفكار. هذه الأفكار

لهـا أعـداؤها الـذين يتـمـثلون فـى أفكار أخـرى مـضـادة، وبذلك يصطخب الصراع بين الأضداد مهما تعددت أجنحتها ولا ينجلى إلا عندما تنضـج الأفكار على ناره وبعد ذلك يصبح القول ممكنًا.. وهو قول لاينطلق على منصة المسرح إلا بعد اكتمال الأفكار بحيث يمكن توصيلها واضحة متبلورة إلى المتلقين. فالدراما لا تعالج الصراع والعـداء والتـضـاد فـحـسب، بل تهـدف أيضًـا إلى بلوغ الغـايات والمصـائر.. إن الدرامـا لا تجـسد الأفكار العـامـة بقـدر مـا تبلور المواقف الحاسمة االتى يصعب أن يعقبها موقف آخر، أى قضايا المصير الإنسانى. فهى تبحث، على حد قول أوجست سترندبرج، عن النقاط التى تقع فيها المعارك الكبرى وتشكل نقاط تحول فى مصائر البشر.

لكن القول فى الدراما محكوم بحتمياتها التى لا تترك له العنان أبدًا، وذلك على النقيض من الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية. ولذلك كثيرًا ما يحكم الفيلسوف على معالجة الكاتب الدرامى للأفكار بأنها مبتورة وغير كافية. لكن الدراما، من ناحية أخرى، تكسب فى الترابط العضوى الذى تقيمه بين خلايا الفكرة ما تفقده فى مناطق الواقع المطروح للدراسة. فالمضمون الفكرى يشكل الهدف الأساسى فى الدراسات التاريخية والفلسفية والاجتماعية لكنه فى الفن الدرامى لا يمثل سوى المادة الخام التى يختار منها الفنان بناءه العضوى المتسق. فالمسرحية قد لا تقدم تحليلاً كاملاً مسهبًا للمضمون الفكرى الذى تعالجه، إذ أن جودتها تنهض أساسًا على التفاعل بين المضمون الفكرى والواقع المعاش أو

التاريخى الذى أوحى به، ثم على التفاعل العضوى الحى بين جزئياتها وخلاياها بحيث يؤدى إلى كيان مستقل تمامًا عن الفكرة التى أوحت به. وبذلك تركز الدراما بل وتكثف الواقع بحيث يمكن أن تصل إلى القوانين التى تحكم نموه وحركته، وبذلك يمكن للنقاد على اختلاف مشاربهم ومدارسهم واتجاهاتهم أن يجدوا فى العمل الدرامى الناضج ما يبغونه فيه، ويكونون جميعًا على صواب.

ولذلك لا يمكن تجاهل العنصر الفكرى فى الحيوية التى يجب أن تتمتع بها الدراما الناضجة، فأفكار العصر تساهم فى كل مسرحية ذات قيمة فنية حقيقية. وقد أوضح النقاد هذه الحقيقة عندما تناولوا بالتحليل قمم الدراما الإغريقية وأعمال شكسبير وكورنى وراسين وموليير وغيرهم. ويرى إيريك بنتلى أن التعصب ضد وجود الأفكار فى الدراما كان أيضًا وراء الهجوم على المسرحيات التى اعتبرت مغالية فى الاعتماد على الفكر مثل المسرحيات التجريدية والأيديولوجية والعقائدية والدعائية، فى حين أنها لم تكن تستحق مثل هذا الهجوم لأنها كانت ذات حيوية خاصة بها. يقصد بنتلى بها دراما القرون الوسطى، ودراما القرن الذهبى فى أسبانيا، والروائع الألمانية فى القرن الثامن عشر، والدراما الحديثة منذ إبسن.

وكان چوزيف كونراد قد كتب فى مقدمة روايته (زنجى النرجس) وصفًا دقيقًا لمهمة الفنان التى يراها فى صورة تتسم بالإصرار الكامل. من أجل منح الكون الملموس أعلى حق له، عن طريق إلقاء

الضوء على الحقيقة، الكثيرة والواحدة، الكامنة خلف كل مظهر له. عن طريق محاولة للاهتداء إلى كل ما هو باق وجوهرى. أى أن الفنان، شأنه شأن المفكر أو العالم، ينشد الحقيقة. فالفن يتناول قطاعًا من قطاعات الحياة كى يكشف عن جوهر حقيقته، ويلقى الضوء على السر الذى يلهمه.

ومطالبة الفنان بالبحث عن الحقيقة لها تاريخ قديم قدم الفن ذاته. فقد تحدث أفلاطون عن الصراع القديم العهد بين الشعر والفلسفة. وهو الصراع الذى تسبب فيه إدعاء الشعراء منافستهم للفلاسفة فى كشف الحقيقة للإنسان. وهو إدعاء لم يكن من السهل تقبله فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ الفن لكن كونراد فى العصر الحديث يشبه الفنان بالمفكر دون أية حساسيات، وقبله كان كولردج يمثل نقادًا عديدين يرون أن الشعر يعتمد فى قوته على الصدق.

ويرى چيروم ستولنيتز فى كتابه (جماليات النقد الفنى وفلسفته) أن هناك سببين رئيسيين لهذا الاتجاه الراسخ فى تاريخ الفن. أولهما أن أولئك الذين يأخذون الفن مأخذ الجد ويستجيبون له بعمق، يشهدون بأنهم يتعلمون من الأعمال الأدبية والفنية. فقد ظلواعلى مر القرون يعترفون بأنهم يخرجون من تجربتهم مع العمل الفنى، لا بشعور السرور أو التأثر أو القوة المعنوية فحسب، بل بمعرفة أعظم مما كان لديهم من قبل. فنحن نتعلم المزيد عن الطبيعة البشرية من موليير أو دستويفسكى أو توماس مان. بل إن

الحقائق التى نكتسبها من هؤلاء الفنانين ليست مما يسهل الحصول عليه من التجربة المعتادة، أو حتى من الدراسات المتخصصة من علم النفس.

ويبدو أن هذه الحقائق تتميز بدقتها وعمقها كما نجد فى التراچيديا التى يقبل عليها كثيرون لما تكشف عنه من حكمة متصلة بصميم الطبيعة البشرية. فإذا لم يكشف الفن عن حقائق الحياة، فانه يفقد صلته بالحياة ويصبح مجرد إيهام خيالى، وبالتالى يصبح تقدير الفن وتذوقه أمرًا عقيمًا لا قيمة له فى حياتنا العملية. فإذا كان الفن يمتع الحواس، ويثير الخيال والانفعال، فان دوره لا يقتصر على هذا، وإلا أصبح مجرد لعبة عابرة أو منبه حسى. ولذلك لابد أن يؤخذ فى الاعتبار على أنه كشف للحقيقة، مما يجعل هيبته وأهميته الثقافية تزداد إلى حد بعيد.

وإذا كان أفلاطون يتهم الفنان بأنه لا يعرف شيئًا يستحق الذكر عن الموضوعات التى يصورها، والفن مجرد نوع من اللهو الذى لا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الجد، فإن أرسطو حاول أن يدافع عن أهمية الفن بأن أكد أن الشعر وظيفة رفيعة وفلسفية لأنه يعبر عما هو كلى وشامل. وعندما ادعى أنصار المذهب البيوريتانى (التطهرى) من الإنجليز فى القرن السادس عشر أن الأدب مزيف ومفسد، ومن ثم لايمكن تبريره أخلاقيًا، كتب الشاعر الإنجليزى سير فيليب سيدنى مقالته الشهيرة «دفاع عن الشعر» وفيها استشهد بنظرية «الكلية أو الشمول» الأرسطية التى أيد بها مفهومه الذى يؤكد أن

الشعر يمد الذهن بمعرفة، وهو فن التعاليم الصحيحة. وفى القرن التاسع عشر هوجم الأدب على أساس أن النهضة العلمية قد جعلت منه أثرًا عتيقًا عديم الجدوى من بقايا طفولة المجتمع المتحضر، لكن الأدب لم يعدم - كالعادة - من يدافع عنه من كبار الأدباء والنقاد من أمثال شيللى وماثيو أرنولد وغيرهما من الذين تصدوا لتوضيح ما يكشفه الشعر من «حقيقة» و«معرفة» و«فكر».

لكن الحقيقة الفنية تختلف عن الحقيقة الواقعية بمعناها المألوف الذى يجعل من الحقيقة صفة العبارات الواقعية المباشرة عن العالم. وإذا كان كونراد يقول إن الفنان يشبه المفكر أو العالم فى البحث عن الحقيقة، فإنه يؤكد فارقًا مهمًا بين هؤلاء الباحثين عن الحقيقة وبين الفنان الذى لا يهتم بالوقائع والنظريات بقدر ما يهتم بقدرتنا على الابتهاج والتعجب والإحساس بالغموض الذى يغلف حياتنا. فلابد للفنان أن يرغم الناس على أن يروا «المنظر المحيط بهم، بما فيه من شكل ولون، ونور وظلال، ويجعلهم يتوقفون كى يلقوا عليه نظرة». ويرى كونراد أن فى هذا العمل كشفًا «لكل حقيقة الحياة»، وإحساسًا حيًا بنسيج العالم. لكن يظل الفنان غير منوط بتقديم وقائع ونظريات باعتراف كونراد نفسه. كذلك يعترف فيليب سيدنى بأن الشاعر لا يدلى بعبارات واقعية مباشرة. وقد تكون هناك بعض الأقوال غير الحقيقية فى عمل الشاعر، لكن هذا لا يمس قيمة ما ينجزه لأنه لا يقولها على أنها حقيقية. وبذلك صد سيدنى هجوم البيوريتانيين الذى يتهم الشاعر بالكذب، وأكد أن الشاعر لا يكتب بطريقة واقعية تقليدية صريحة، مما يشكل

فارقًا مهمًا بين الحقيقة الفنية والحقيقة الواقعية بمعناها المألوف. ولذلك يوضح سيدنى أننا نكتسب معرفة بالانفعالات البشرية عندما تتجسد أمامنا بصورة عينية فى الشعر. فإذا أردنا أن نعرف قوة ما نشعر به من حب لبلادنا»، فيجب أن نقرأ عن يوليسيس، وإذا «سعينا إلى وعى بالغضب الإنسانى»، فلابد أن نرى آجاكس مجنونًا.

ومع ذلك تظل الحقيقة الفنية من أشد الألفاظ غموضًا وأكثرها تضليلاً. وكل ما يمكن أن نستنتجه عنها من كلام سيدنى أو كونراد أو غيرهما أنها شئ أشبه بـ «حيوية الخيال»، أو «المعنى الرمزى» أو «القوة الانفعالية»، لكننا لا نملك اليقين الذى يؤكد لنا أن هذه هى المعانى المقصودة على وجه التحديد. فأحيانًا يدل على وحدة الشكل الفنى للعمل، ويفترض ارتباط هذه الأجزاء فيما بينها ارتباطًا عضويًا من خلال روح الاتساق والإحكام فى العمل، وفى أحيان أخرى يدل على الصدق الذى تفترضه نظرية المحاكاة المباشرة أو الحياة النابضة، وفى أحيان ثالثة يعنى «الماهية»، أو التعبير عن سمة مشتركة أو شاملة فى الوجود من خلال تصوير موضوع جزئى فيه، كذلك قد يعنى عظمة العمل أو عمقه الذى يشعرنا بالواقعية الفنية. وعلى هذا فانه من الممكن التوسع فى قائمة المعانى بلا حدود أو قيود.

ولذلك فان المطالبة بصفة الحقيقة للأدب والفنون الأخرى يؤدى إلى الدفاع عنها بأضعف حجة يمكن تصورها. ذلك لأن الحقيقة ليست هى القيمة البارزة فى الموضوع الفنى. وعلى النقيض من

العلم والتاريخ وغيرهما من الدراسات التى توسع نطاق المعرفة البشرية، فإن الفن قد لا يتضمن سوى حقيقة بسيطة، أو لا يتضمن حقيقة بالمفهوم التقليدى الواقعى. ويؤكد چورج بوس فى كتابه (الفلسفة والشعر) أن الأفكار فى الفن تكون عادة جامدة، وكثيرًا ما تكون كاذبة، ولا يمكن لشخص تجاوز سن السادسة عشرة أن يجد الشعر جديرًا بأن يقرأ من أجل ما فيه من معلومات فحسب. وبذلك فنحن لا نعلى من قدرالفن عندما نتخذ من الحقيقة معيارًا لقيمته. فقيمة الفن خاصة به، سواء اعتبرنا هذه القيمة تلك القدرة على إشعارنا بالإشباع الجمالى، أم التعبير عن الانفعال، أم أى شئ آخر. قد لا يكون الفن الجميل قادرًا على منافسة العلم وغيره فى مجال الحقيقة، لكن هذه المنافسة ليست وظيفته، لأنه موجود لأسباب أخرى، فهو يكسبنا قيمًا أخرى مساوية فى أهميتها، على الأقل، لقيمة الحقيقة.

إن الحقيقة بمعناها الواقعى المألوف لا تتمثل إلا فى قدر ضئيل من الأعمال الفنية. وهى فى معناها هذا نفسه تكون ضئيلة القيمة بوصفها معيارًا للقيمة الجمالية. فنحن لا ننتقد، من الوجهة الجمالية، جميع الأعمال التى تخلو من القضايا الواقعية التقليدية، كما لا ننتقد جماليًا تلك الأعمال التى تكون كل قضاياها، أو كلها تقريبًا، باطلة. وربما كانت أشهر غلطة واقعية فاحشة فى الأدب بصفة عامة هى تلك التى ارتكبها چون كيتس حين أرجع كشف المحيط الهادى إلى كورتيز فى قصيدة «عندما قرأت لأول مرة هوميروس لتشابمان» وهذه الغلطة ارتكبت فى عمل لواحد من أكثر

الشعراء شاعرية، بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان، ولذلك لم تقلل هذه الغلطة من قيمة كيتس كشاعر لأننا لا نقرأ القصيدة كى نكتسب معرفة عن التاريخ البحرى، فى حين أن هناك كثيرًا من الروايات الزاخرة بالإشارات والدراسات الدقيقة لحوادث تاريخية أو معاصرة، لقضايا اجتماعية أو سياسية. ومع ذلك تظل روايات رديئة على المستوى الفنى والدرامى.

ويوضح فيليب ليون فى دراسته «المعرفة الجمالية» أن كثيرًا من النقاد والفلاسفة يجدون الفن أرفع من الناحية المعرفية من الصيغ الجافة للرياضيات والعلوم، والفلسفة. ويتفق أروين إدمان فى كتابه (الفنون والإنسان) مع فيليب ليون فى أن الفنان يهتم بالإثارات الحسية لجوهر الأشياء، ومتع الأشكال الظاهرة، ومغريات الصليل الوجدانى. أما الفيلسوف فمشغول بالنظر غير العاطفى فى الموضوعات التى تترابط فيما بينها على أساس منطقى، كما يهتم بالأفكار العامة ومن ثم المجردة. كذلك فإن الفنان معنى بقيمة الجمال فى حين أن الفيلسوف يعنى بتشريح الحقيقة. وهما يختلفان أيضًا فيما يستخدمانه من ذخيرة لفظية ومن وسائل فنية فى التعبير، وفيما يتعلق بأهداف كل منهما.

على أن ثمة نقطة يتلاقى عندها الشاعر والفيلسوف، إذ أن كلا منها يستخدم الكلمات، لكن الشاعر يستخدم المجاز الذى يجسد الأفكار والمعانى فى صورة مميزة واضحة القسمات فى حين يستعين الفيلسوف بالعبارة التى كثيرًا ما تكون عديمة اللون فى الإبانة عن معنى كلى أو تحديد للمفاهيم والمضامين. كذلك يسعى

الشاعر إلى البناء والتركيب أما الفيلسوف فيهتم بالتحديد والتحليل والتفسير والتجريد. لكن على الرغم من أوجه الخلاف والتباعد القائمة بين الفن والفلسفة، فإن ثمة أوجهًا للتشابه والتداخل فيما بينهما. وحينما يكف الفنان عن أن يكون مجرد صانع ماهر موهوب، فانه بفضل اختياره لموضوعاته وانتخابه لمواده وما يتخلف عن عمله الفنى من أثر كلى، يصبح ناقدًا للحياة والوجود. أما الفيلسوف الذى يرسم صورة كاملة للحياة والوجود من خلال استخدامه لأدوات التحليل والتفسير والتعريف، فانه يصنع لوحة للتجربة الكلية، ويؤلف سيمفونية ذهنية، بل ويؤلف قصيدة، مهما تكن اللغة التى يستخدمها نثرًا. ولذلك يقول أفلاطون بلسان سقراط: «إن الفلسفة نوع رفيع من الموسيقى» إذ أنها مثل الموسيقى الجادة تحرك كوامن النفس والعقل مهما كان برود العقل الذى كتبها.

ويفرق فيلسوف الجمال الإيطالى كروتشى بين المعرفة الحدسية التى يقدمها الفن والمعرفة العقلية التى يقدمها العلم. فالحدس فى الفن يقدم لنا العالم أو الظاهرة، فى حين أن العلم يقدم تصورًا عقليًا أو مفهومًا يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة. ولذلك حينما نوجد فى مواجهة أى عمل من الأعمال الفنية، فانه من العبث أن نتساءل عما إذا كان الشىء الذى أراد الفنان أن يعبر عنه صادقًا أو كاذبًا من الناحية الواقعية أو الميتافيزيقية أو التاريخية، لأنه تساؤل عقيم، عديم المعنى. فنحن عندما نميز الصواب من الخطأ، فإننا نكون بإزاء «واقع» نصدر عليه حكمًا من الأحكام، فى حين أن العمل

الفنى بطبيعته موضوع خالص أو صورة مستقلة بذاتها لا تخضع للحكم.

هنا تثار مشكلة الصلة بين الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة، فيقرر البعض أنه ليس للمضمون من أهمية كبرى فى الفن، باعتبار أن المهم فى العمل الفنى هو تلك الصور الجميلة التى يبدعها خيال الفنان، فى حين يذهب آخرون إلى أن الفن فى جوهره مضمون صرف، وإن اختلفوا فى تحديد صيغة هذا المضمون أو طبيعة ذلك الموضوع الذى يمكن أن يعبر عنه لكن كروتشى يرفض هذين الموقفين، كما يرفض كل محاولة للمزج بينهما على أساس أن الصورة تضاف إلى المادة، وكأن الفن تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية. فالنشاط التعبيرى لا يضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية،وإنما تصاغ هذه التأثيرت وتشكل بفعل النشاط التعبيرى.. والروح الفنية لا ترى الصوت على حدة،ولا تستشعر العاطفة على حدة، بل هى تمزج الاثنتين فى وحدة فنية متسقة هى «العمل الفنى» ذاته.وهنا يستوى أن يقال إن الفن مضمون، أو إن الفن صورة، مادام العمل الفنى يعنى أن المضمون قد اتخذ صورة، وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون.

ولم يكن أصحاب النزعة الشكلية يقصدون من وراء قولهم بأن الفن هو مجرد شكل أو صوت سوى تأكيد استقلال النشاط الفنى عن كل ما عداه من ضروب النشاط الروحى كالأخلاق أو الفلسفة أو التاريخ أو السياسة أو الاجتماع... إلخ. ويخشى كروتشى أن

تفسر نظريته الجمالية فى الحدس بأنها مجرد نزعة شكلية، ولذلك يؤكد أن أصحاب هذه النزعة أنفسهم لم ينكروا دورالعاطفة فى النشاط الفنى، أو أهمية المضمون فى كل عمل فنى. فالمضمون بالنسبة للشكل بمثابة الروح بالنسبة للجسد، وإذا انفصل المضمون الفكرى عن الشكل الفنى فإن العمل الفنى يسقط جثة لا حراك فيها، وبالتالى فإنه يشطب من على خريطة الفن الإنسانى بعد أن فقد مبررات وجوده عليها.

الفصل الثالث

الحبكة

الحبكة أو العقدة هى الإطار أو الخط الأساسى الذى يربط المواقف والأحداث فى نسق متتابع بطريقة أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة مركبة. وعلى هذا النسق ينهض البناء الدرامى سواء فى المسرحية أو الرواية. وبدون الحبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيات لأن كل الأحداث والمواقف ستتناثر وبالتالى ستفقد معناها ووظيفتها، وفى النهاية يستحيل الشكل الفنى أو الوحدة العضوية أو الأثر الكلى. وقد اعتبر أرسطو الحبكة فى كتابه (فن الشعر) بمثابة الضرورة الأولى التى يشترط وجودها فى كل من الدراما والملحمة.

وعناصر الحبكة تتكون من بداية تعرض من خلالها الخيوط التى تفترض وقوع أحداث تالية، ثم وسط يستمد طاقته من الأحداث السابقة ويدفع بأحداث جديدة إلى الساحة، ثم نهاية تتجمع فيها كل الأحداث السالفة وتتصهر فى بوتقة نهائية، ولا تحتمل أية أحداث أو مواقف تالية. ومن هنا كانت وحدة الحبكة نتيجة للعلاقات الضرورية والنظام الحتمى بين الأحداث والمواقف والشخصيات بصفة عامة، وليست مرتهنة بشخصية واحدة مهما كانت محورية أو رئيسية، أو بموقف معين مهما كان حيويًا أو ضروريًا وحتى الملحمة تتطلب نفس الحبكة التى تشترط الوحدة والتكامل، وإن كان من المسموح للكاتب الملحمى أن يضيف كل اللمسات والأحداث التى من شأنها إحاطة أبطاله بهالات من المجد والفخار، ومنح شكله الملحمى كيانه الضخم المركب المعقد.

وقد ترك أرسطو بصماته واضحة على الدراما الرومانية. كما قام نقاد الحركة الأرسطية فى عصر النهضة بإعلاء شأن الوحدة الصارمة للحبكة على أساس عدم الخروج عن الوحدات الثلاث الشهيرة: الزمان والمكان والحدث. ولاقى هذا الاتجاه الكلاسيكى قبولاً وتأييدًا سواء من النقاد أوالكتاب المسرحيين فى أوروبا مثل راسين وكورنى.

وفى الوقت نفسه ازدهرت روايات المغامرات وقصص الشطار ذات الحبكة التى تغطى كل الأحداث والمواقف والمخاطر التى يمر بها البطل، والتى برر كتابها إهمالهم للحبكة بأنهم يسيرون على

نهج الملحمة ذات الأحداث العديدة والمغامرات المثيرة التى لا يمكن أن تستوعبها حبكة واحدة. وقد امتد هذا الاتجاه فى الدراما ليظهر فى مسرحيات شكسبير ولوب دى فيجا. وحتى فى فرنسا حيث اشتهر الأدباء بالتزامهم الصارم بشروط الحبكة، حاول من جاء بعد راسين وكورنى أن يتخلص من الحدود الخانقة للحبكة التقليدية بحثًا عن آفاق أرحب وأبعد للتشكيل الدرامى. ولكن مهما تعددت محاولات استكشاف الآفاق الجديدة، فان كل بناء درامى أو روائى لابد أن يحمل فى طياته - بطريقة أو بأخرى - وحدة أولية وضرورية للحبكة، حتى لو كانت وحدة نفسية أو شعورية أو فكرية أو منطقية. فالحبكة ليست مجرد سلسلة متتابعة لأحداث مادية ملموسة، بل هناك دلالات روحية ونفسية وفكرية كامنة وراء هذه الأحداث. وهى دلالات قادرة على صنع حبكة خاصة بها من جراء إلتحامها ببعضها البعض.

ويرى أرسطو أن الحبكة الدرامية تختلف فى جوهرها وطبيعتها عن الحدث الذى يقع فى الحياة العادية. فالأساس الذى تنهض عليه الحبكة هو المفارقة الدرامية التى يترتب عليها الصراع الذى ينتهى بالضرورة إلى الانقلاب أو التطور إلى العكس،وكلها خصائص مرتبطة بالحبكة ولا تخضع لأحداث الحياة بمعناها المألوف التقليدى. ولذلك فإن ترابط أجزاء الحبكة ليس ترابطًا منطقيًا بالمفهوم التقليدى للمنطق، بل هو ترابط درامى يجعل الأحداث تتتابع ليس طبقًا لقواعد المنطق المألوف فى الحياة اليومية، بل طبقًا لقواعد منطقها الخاص بها. وهو منطق المفارقة

التى تنبع منها الحبكة. ذلك أن القضية ليست ترتيب أو تسلسل منطقى للأحداث التى تتكون منها الحبكة، فمنطق الحبكة - كما يقول أرسطو - يسمح بتسلسل الأحداث بالضرورة والحتمية إلى أن تؤدى إلى تغير المصير السىء إلى مصير حسن، أو المصير الحسن إلى مصير سيئ.

وإذا كانت الحبكة تخضع لقانونى الاحتمال والضرورة، فإن عامل الصدفة لابد أن يختفى تمامًا من الأعمال الأدبية ذات الحبكة الناضجة والبناء المتماسك. إن التطور القائم على الاحتمال والضرورة لابد أن يلغى بطبيعته كل ما هو خارج أصلاً عن بداية الحبكة أو مصدر الأحداث، ذلك أن بداية الحبكة فرض يتحتم أن يؤدى إلى نتيجة معينة، ولا يسمح بأى عامل دخيل تمامًا كما هو الشأن فى المسائل الرياضية. وأى عنصر دخيل يقحم نفسه على الحبكة لابد أن يفسد طبيعتها إن لم يدمرها تمامًا.

وعلى الرغم مما قاله برنارد شو ضد الحبكة، فإنه اعتمد عليها تمامًا فى كثير من مسرحياته، بل وحبك فى عدد من أفضل مسرحياته عقدًا شديدة الإحكام. وتشيكوف وضع مسرحياته وقصصه فى منظور غير مألوف بالنسبة للحبكة التقليدية، غير أن الحبكة ظلت موجودة وكامنة وأساسية. وإذا كانت العقدة مهمة فى كل مسرحية جيدة، فإنها ليست العقدة المعروفة عمومًا بأنها شبكة متداخلة من الأحداث. هذا التعريف الشائع كان راسين ربما يعزوه إلى مسرحيات منافسه كورنى، أما هو فيستهدف عقدة يقلصها

إلى أقل عدد مكن من الأحداث، يتصل الواحد منها بالآخر على نحو بسيط مباشر. لكن من الصعب أن نجعل هذا الضرب من العقدة عقبة فى سبيل استيعاب الحياة البشرية على نطاق أوسع.

ويقول إ. م. فورستر فى كتابه (ملامح الرواية) إن الحدوتة أو الحكاية فى الرواية شئ مختلف عن الحبكة. فالحدوتة يمكن أن تكون أساسًا للحبكة، لكن الحبكة كائن من نوع أرقى. إن الحبكة سلسلة من الأحداث يقع بالتأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا «مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك» فهذه حكاية، أمّا «مات الملك ثم ماتت الملكة حزنًا» فهذه حبكة. وعلى الرغم من احتفاظنا هنا بالترتيب الزمنى للأحداث والذى تنهض عليه الحكاية أساسًا، فإن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه. وهذا هو الفرق الأساسى بين الحكاية والحبكة. ذلك أن الحبكة يمكن أن تلغى الترتيب الزمنى وأن تبتعد عن الحكاية بالقدر الذى تسمح به القيود التى تشد الترتيب الزمنى إليها. وبالتالى يمكن للحبكة أن تتطور إلى آفاق تعجز عنها الحكاية، مثلما نقول «ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببًا لموتها حتى اكتشف أنها ماتت حزنًا على وفاة الملك».

إن الحكاية لا تتطلب سوى حب الاستطلاع لما سوف يحدث بعد، ولذلك فإن السؤال التقليدى الذى يرتسم فى ذهن عشاق الحكايات بعد كل حدث هو «وماذا حدث بعد ذلك؟» أما فى الحبكة فيسأل القراء الأذكياء «لماذا حد ث هذا؟» ولذلك تتطلب الحبكة ذكاء وذاكرة أيضًا. فالقارئ الذكى يلتقط الحقيقة الكامنة خلف الحدث

بعقله، أما الشخص المحب للاستطلاع فيكتفى بمتابعة الحدث فقط. كذلك يرى القارئ الذكى الحقيقة بمفردها ثم يراها مرتبطة بالحقائق الأخرى التى قرأها فى الصفحات السابقة. ربما عجز عن فهمها الآن لكنه يتوقع أن يفهمها فيما بعد. فالحقائق فى الرواية المحبوكة جيدًا، غالبًا ما تكون مرتبطة ومتداخلة بحيث لا يستوعبها القارئ استيعابًا كاملاً إلا فى النهاية.

ولا تستغنى الحبكة عن عنصر المفاجأة والغموض، ذلك العنصر الذى يعمل فى غفلة من الترتيب الزمنى، والذى يثير التساؤل دائمًا عن الأسباب الكامنة وراء النتائج المتجسدة فى الأحداث. فهناك حركات أو كلمات أو مواقف لم تفسر تفسيرًا تامًا، ولا يسعى الروائى إلى شرح معناها الحقيقى إلا بعد صفحات، وربما قبل نهاية الرواية بقليل. فالغموض أساس الحبكة، ولا يمكن إدراكه بدون الذكاء. أما عاشق الحكايات المحب للاستطلاع فقط، فلا ينظر إلى أبعد من «وبعد ذلك...» أما الاستمتاع بغموض السر ومحاولة فهمه فيحتم علينا أن نترك جزءًا من عقلنا خلفنا، فى حين يستمر الجزء الثانى فى سيره لمتابعة ما يجد من أحداث وحقائق.

وتحتم الحبكة ارتباط الذكاء بالذاكرة ارتباطًا وثيقًا، فنحن إذا عجزنا عن التذكر فلن نستطيع الفهم. فإذا نسينا وجود الملك فى الوقت الذى تموت فيه الملكة فلن نعرف السبب الذى أدى إلى موتها. ولذلك يفترض الأديب فى أثناء صنعه للحبكة ألا ينسى القراء ما سبق من أسباب، كما يتوقع منه القراء ألا يترك نهايات مفككة. فكل حدث أو كلمة فى الحبكة لها قيمتها، كما يجب أن

يقتصد فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحبكة معقدة.. قد تكون صعبة أو سهلة ولكن من الضرورى أن تكون مترابطة خالية من الشوائب. قد تحتوى على أسرار بل يجب أن تكون كذلك، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطرق الصحيح. وما الذكاء سوى إعادة التفكير والترتيب بصفة دائمة حتى نهاية الرواية. فهذه العملية الممتعة تكشف عن مفاتيح جديدة، وسلاسل جديدة من السبب والنتيجة. وإذا كانت الحبكة متقنة وجميلة فإن الشعور النهائى لن يكون شعورًا بمفاتيح إلى ألغاز أو سلاسل كما نجد فى الرواية البوليسية التقليدية، وإنما شعور بشئ جميل مترابط، شئ كان من الممكن للروائى أن يظهره بطريقة مباشرة، ولكنه لو فعل لما بدا هذا الشئ جميلاً على الإطلاق. ولاشك فإن الجانب الجمالى من أهم شروط الحبكة الناضجة.

ويلخص فورستر مفهومه للحبكة بأنها الرواية فى وجهها المنطقى، إذ أنها تتطلب الغموض، والأسرار تحل فيما بعد ، وبينما القارئ يتخبط فى عوالم مجهولة غامضة محاولاً تلمس طريقه بأسلوب مثير ومشوق، فإن الروائى يسير راسخ القدم، متمكنًا من مصائر شخصياته، ينظر إلى عمله من أعلى، يلقى شعاعًا من الضوء، أو يتحرك خفية ليصنع الخطط، ويتفاوض دائمًا مع نفسه كمبدع للشخصية حول أفضل تأثير يمكن أن يحدثه، ويملك مطلق الحرية فى وضع خطة روايته مقدمًا، أو أن يترك الخطة تشكل نفسها بنفسها طوال مراحل الرواية، كما أن تركيزه على السبب والنتيجة يمنحه نوعًا من التحكم فى مصائر البشر.

ويختلف فورستر مع أرسطو على أساس أن أرسطو لم يعرف سوى الحبكة الموجودة فى مسرحيات زمانه. ولذلك نادى أرسطو بأن كل سعادة الإنسان أو شقائه تتخذ شكل الأفعال، فى حين يعتقد فورستر أن السعادة أو الشقاء يوجدان فى الحياة الخفية التى يحياها كل منا فى السر والتى يتوصل إليها الروائى عن طريق شخصياته. ويعنى فورستر بالحياة السرية تلك الحياة التى ليس لها أى دليل ظاهر، وهى ليست الحياة التى تكشف عنها كلمة عابرة أوتنهيدة، كما يظن عادة. فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلاً كالحدث أوالقتل تمامًا، والحياة التى تكشفها تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الحدث. ولاشك أن أرسطو كان يقصد الدراما بهذا المفهوم. ففى الدراما يجب أن تتخذ السعادة أو الشقاء شكل العمل المادى الملموس، وإلا فإن وجودها يظل مجهولاً. وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية.

فالروائى يمكنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث على لسانهم، أو يمهد أذهان القراء للإصغاء حينما يتحدثون إلى أنفسهم، وبذلك يتوغل بهم فى عالم اللاشعور من خلال مناجاة النفس. لكنها مناجاة غير مسموعة ولذلك فالإنسان لا يتحدث إلى نفسه بصدق تام، وإلا عندما يشعر أنه لا يوجد الرقيب الذى يمكن أن يحاسبه أو يراجعه. ولعل الروائى والكاتب المسرحى يشتركان فى القدرة على الكشف عن اللاشعور من خلال المناجاة التى تقوم بها الشخصيات، لكن سرعان ما يعود الكاتب المسرحى إلى الحوار والحركة كى يطور حبكته، فى حين يمكن أن يستمر تيار الشعور صفحات وصفحات فى الرواية.

وفى كتاب (بناء الرواية) يحدد إدوين موير الحبكة على أنها مصطلح محدد ومطبق على نطاق عام. ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف. كما أنه يحدد لكل قارئ، وليس للأديب أو الناقد فحسب، سلسلة الأحداث فى قصة ما والقاعدة التى تربط بعضها ببعض. ففى كل الروايات باختلاف عصورها ونوعياتها، تقع بعض الأحداث فى نظام معين. وما دامت الأحداث لابد أن تقع فإن ما يميز حبكة عن أخرى هو النظام الذى تسلكه الأحداث فيها. إن لكل حبكة رئيسية قانونها الداخلى الخاص بها.

ويتفق موير مع فورستر فى أن حب الاستطلاع عند القارئ يزداد حدة إذا اتبعت الأحداث خطاً معينًا، أى إذا جعلت القارئ يتساءل: فماذا يمكن أن يحدث بعد، بدلاً من أن يطلب حادثة تالية؟ كذلك يستطيع الروائى أن يثير مستوى جديدًا من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وغير ذلك إذا استخدم سياقًا مترابطًا وليس مجرد أحداث متتابعة، وبإحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث المتنوعة المتعددة المتتابعة. وإذا أراد الاستمرار فى إمتاع القارئ بعد أن أثار فيه هذه الانفعالات، فإن عليه أن يقدم إليه ما يطمئنه إلى أن هذه الانفعالات ستهدأ مرة أخرى عن طريق إشباعها فنيًا.

وفى رواية الحدث يمكن أن يكون للواقعة الصغيرة نتائج كبيرة غير متوقعة، تتفرع ثم سرعان ما تزيد على الحصر وتنسج نسيجًا معقدًا يمتد بطريقة غاية فى البراعة. فالحدث يستحوذ على اهتمامنا بتعقده وحله. وهو ما يمتعنا ما دام قد استحوذ على

اهتمامنا. وعندما يركز الروائى كل همه على الحبكة فإن الحدث يصبح العنصر الرئيسى وقد لا ترسم الشخصيات بدقة، وتصبح استجابة الشخصيات للحدث شيئًا عرضيًا، بل تصبح طبيعتها وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذى يتطلبه الحدث، أى أن كل عناصر السرد الروائى تصبح فى خدمة الحبكة. وفى هذا النوع من الروايات تتمشى الحبكة مع رغباتنا وليس مع عقولنا. إنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة لحياة متكاملة.

أما فى رواية الشخصية فيرى موير أن الحبكة البارزة أكثر مما ينبغى تتوارى، والشخصيات فيها لا تفهم على أنها جزء من الحبكة، بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل، والحدث تابع لها.. وقد يبتكر المؤلف حبكته فى أثناء كتابته للرواية التى بدأها بعد أن لفتت نظره شخصيات معينة أراد تجسيدها على الورق. كذلك لا يتحتم على الحدث أن ينبع من التطور الداخلى والتغير النفسى للشخصيات، ولا يلزم أن يكشف لنا عن أية صفة جديدة للشخصيات. فالتغير الذى يطرأ عليها يتضح لنا فى لحظة ممتدة فى الزمن الحاضر لأنه لا يحدث على مدى زمن مستمر. إن خصائص الشخصيات وملامحها محددة منذ البداية ولا تتغير بتطور الحبكة، إنما الذى يتغير هو معرفتنا نحن بها. وإذا كانت الحبكة فى هذه الحالة لا تتبع تطور الشخصيات التى لا تتطور أصلاً، فإن وظيفتها تقتصر على وضع الشخصيات فى مواقف جديدة، وعلى تغيير علاقاتها بعضها ببعض.

وبصفة عامة فإن مؤلف رواية الشخصية لا يتقيد بحتميات الحبكة الصارمة. ولذلك أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحبكة فى رواية الشخصية مرنة وسهلة. وإذا كانت الشخصيات ترسم فى رواية الحدث بحيث تلائم الحبكة، فإن الحبكة فى رواية الشخصية تهيأ لتبلور الشخصيات.

ويعتقد موير أن التركيز أساسًا على الحبكة أو إهمالها لا يساعد الروائى على توظيفها بما يناسب طبيعتها الفنية والدرامية فى الرواية. ولذلك فإنه يرى فى الرواية الدرامية سدًا لهذه الثغرة المفتعلة بين الشخصيات والحبكة. إن الشخصيات فيها ليست جزءًا من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائى يحيط بالشخصيات، بل يلتحم العنصران معاً في نسيج درامي لا ينفصم. فالسمات المعنية للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورًا إياها، وبهذا الأسلوب الدرامى يسير كل شئ فى الرواية إلى النهاية، وذلك من خلال التوتر المتصاعد والذى يعد أحد العناصر الأساسية فى الرواية الدرامية. كذلك لابد من وجود التوازن القائم بين الشخصية والحبكة. فليس هناك إطار خارجى ولا مجرد حبكة آلية؛ بل هناك شخصية وحدث فى الوقت نفسه. فالحبكة جزء عضوى من معنى الرواية ومن دلالة التصرفات التى تقوم بها الشخصيات.

والحبكة فى الرواية الدرامية لها جانبان، جانب داخلى وآخر خارجى. يتمثل الجانب الداخلى فى تتبع الروائى لتكشف

الشخصية فى حين يبدو الجانب الخارجى فى تطويره الدقيق للحدث. وبعبارة أخرى؛ تتكامل فى الرواية الدرامية طبيعة هذين الجانبين من الصدق والالتحام تكاملاً لانجده فى أى نوع آخر من أنواع الرواية. فمثلاً تهتم رواية الشخصية مباشرة بالجانب الخارجى للواقع فحسب، وهى لا تتضمن شيئًا عضويًا يتصل بهذا الجانب. ولذلك تبرز رواية الشخصية التناقض بين الحقيقة والمظهر، بين الناس كما يبدون أمام المجتمع وكما هم فى الحقيقة، أما الرواية الدرامية فإنها تبين أن الحقيقة والمظهر شئ واحد، وأن الشخصية حدث وأن الحدث شخصية، مما يكسب الحبكة طبيعتها العضوية البالغة. فليس فى الحبكة الدرامية ما يهمل المؤلف بلورته أو يتركه لافتراض القارئ الذى قد يخطئ.

وقد تتضمن الحبكة أحداثًا متقابلة، ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد تناقضات. وهى منطقية وتلقائية معًا، ما دامت الأحداث تتطور والشخصيات تتغير وما دام التغير يخلق احتمالات جديدة تحدد استجابات الشخصيات بعضها نحو بعض واستجاباتها نحو الموقف. وهذا النمو التلقائى المنطقى هو الطابع الحقيقى المميز للحبكة فى الرواية الدرامية. فكل شئ ينبع على نحو لا يقبل التغير منذ البداية. لكن وجهى المشكلة، فى الوقت نفسه، يتغيران فيقدمان نتائج غير متوقعة. وكلا هذين العاملين، المنطقى والتلقائى، أو الضرورة والحرية، على قدر متساو من الأهمية فى الحبكة الدرامية. فخطوط الحبكة لابد لها أن تخطط. ولكن الحياة تفرقها دائمًا وتحولها عن مجراها منتجة ما أسماه نيتشه بـ «تآكل

المعالم». وإذا بنى الموقف بدون اعتبار لانطلاقات الحياة وابتكاراتها الحرة، فإن النتيجة تكون آلية، حتى وإن كانت الشخصيات صادقة ومعقولة.

ونهاية الحبكة فى الرواية الدرامية تتمثل فى حل المشكلة التى بدأت منها حركة الأحداث، وعندها يكون الحدث الرئيسى قد استكمل ذاته ومعناه، خالقًا توازنًا، أو محدثًا كارثة معينة لا يمكن تتبعها أكثر من ذلك. فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداهما.

ويرى إيريك بنتلى فى كتابه (حياة الدراما) أن الحبكة شئ مصطنع بطبيعته، لأنها نتيجة لتدخل عقل الفنان، الذى يبدع كونًا من أحداث خلفتها الطبيعة فى فوضى. وهى . على حد قول ريتشارد مولتون «الناحية الذهنية الصرف من الحركة»، و«إقحام التخطيط فى مضمار الحياة الإنسانية». فإذا كانت الحبكة مثلاً معقدًا وساطعًا من أمثلة الفن، حين نجعل الفن ندًا مقابلاً للحياة، فكيف نستطيع أن نعتبر الحبكة أيضًا محاكاة للحياة؟ بالطبع لن نستطيع، لأنه إذا كان فى وسعها أن تضمن بعض ضروب التقليد الدقيق التى ذكرها أرسطو، فإنها، فى حد ذاتها، تطوير للحياة وتحسين لها.

وأرسطو لا يقول إن الحبكة محاكاة للحياة، وإنما يقول إن الحبكة محاكاة للفعل. لكنه لم يحدد ماهية الفعل. ولذلك حاول الناقد الفرنسى بيير إيميه توشار تعريف الفعل بأنه «الحركة العامة

التى تيسر لشئ ما أن يولد، وينمو، ويموت، بين البداية والنهاية». ويضيف إيريك بنتلى أننا لن نقر بوجود حركة عامة كهذه إلا إذا ادعينا بأننا سبق أن شعرنا بها. وهذا ما ندعيه عندما نكون تحت تأثير الحبكة. وعلى هذا النحو، إذا أراد الكاتب المسرحى أن يحاكى فعلاً ما فعليه أن يجد المعادل الموضوعى للتجربة الذاتية. إن الفعل شئ غير محدد كامن فى داخل الكاتب المسرحى، لكنه يقوم بتحديده فى أثناء عملية الخلق من خلال الوقائع والأحداث. وهذا ما يؤكده ناقد فرنسى آخر هو هنرى جوييه عندما يقول بأن فكرة «الفعل» تتضح فى أثناء العملية الخلاقة التى تتشكل على هيئة مراحل متتابعة ومتصلة بعضها ببعض. فالخيال الخلاق عند العلماء والفنانين على السواء كثيرًا ما يبدأ من وحدة يحسها إحساسًا مبهمًا ثم يكتشف التفاصيل إذ يتقدم فى العمل.

يقول چورج سانتيانا فى كتابه (الحس الجمالى) إن العقدة «أصعب أجزاء الفن الدرامى». ولذلك فإن ما كتب عنها لتحليلها واستيعابها كان قليلاً للغاية. ويبدو أن البعض حاول التذرع بعدم احترامها لتغطية عدم فهمه لها، فى حين سخط البعض الآخر على مادة العقدة الخام لأنها خام، وعلى العقدة المكتملة المصقولة لأنها ليست خامًا، لأنها مفتعلة. وكلا الخطين قد يوجدان فى الشخص نفسه. قال الأديب والناقد چون ڤان دورتن: «إننى أفضل المسرحية التى كلها جد ولا عقدة فيها». فهو يرى أن العقدة مرادف معادل للتصنع. ولعل هذا المفهوم المعاصر يرجع إلى التزمت والالتزام الصارم بالعقدة التى قدسها معظم كتاب المسرح ونقاده فى فرنسا

طوال فترة عظيمة متكاملة دامت قرنين من حوالى عام ١٦٥٠ إلى عام ١٨٥٠. وما قاله الفرنسيون وفعلوه وضع القواعد لبقية العالم. ربما لم يشهد تاريخ كتابة المسرحية مثل هذا الاحتقار للأساليب الأخرى. فى حين لم يحاول أحد فرض أسلوب شكسبير أو لوب دى فيجا على الكتابة المسرحية لأن الدراما الإليزابيثية والدراما الأسبانية كانتا أكثر تسامحًا ورحابة من الدراما الفرنسية وخاصة فيما يتصل بالعقدة.

وعندما حاول ڤولتير تحليل مفهومه للعقدة فإنه لم يضف كثيرًا إلى أرسطو الذى سبق أن قال إ نالعقدة هى روح المأساة، فى حين قال ڤولتير إن روح المأساة هى الامتداد بعدم اليقين قدر المستطاع، وأنه يتحتم على المأساة أن تكون فعلاً كلها بحيث يساعد كل مشهد فى ربط المؤامرة وحلها، وبحيث يمكن أن تكون كل كلمة تمهيدًا أو عقبة، وهو نفس المفهوم الذى نجده عند الناقد الفرنسى الكلاسيكى مارمونتل الذى قال: «إن فعل القصيدة الدرامية يمكن اعتباره نوعًا من مسألة تكمن عقدتها فى مرحلة ماقبل الإجابة، بحيث يكون حل العقدة بمثابة الإجابة على المسألة». ويعلق بنتلى على ملاحظة مارمونتل بأنها لا تشهد على نظرية معينة فحسب، بل على حالة ذهنية معينة: التوقع الإيقاع. الاهتمام المتصاعد. المواقف المتدرجة. الامتداد بعدم اليقين. ربط المؤامرة وحلها. وهى نظرية سادت التأليف المسرحى لمائة سنة بعد كتابتها بحيث أصبح القرن التاسع عشر قرن المسرحية المحكمة الصنع التى تعد شكلاً من أشكال المأساة الكلاسيكية، لكنها شكل مفتعل مصطنع كان قد بلغ نهاية المطاف بعد أن شوه المعنى الدرامى للعقدة.

كان هذا النوع من المسرحية عبارة عن مجرد عقدة ليس إلا. ولذلك أثار عداء عدد كبير من المفكرين والنقاد لأن العقدة ليست المسرحية، وإذا أصبحت المسرحية مجرد عقدة، فإن عقدتها لن تجد ما تتشابك أو تتفاعل معه.. وإذا كانت زاخرة بالأحداث المحكمة والضوضاء المحسوبة، فإنها لا تملك حركة فى اتجاه خاص، ولا يمكن أن تمدنا بأى «حس لشىء يولد وينمو ثم يذبل ويموت» على حد قول توشار. فالعقدة المحكمة الصنع خالية من العاطفة الخلاقة الدافعة لحركتها الديناميكية. ولذلك تفتقر المسرحية المحكمة الصنع إلى الفكر الأصيل العميق والعاطفة الإنسانية الشاملة، مما يجعل جمهورها من غير المثقفين. ذلك أن العاطفة الوحيدة التى تثيرها دون غيرها هى التلذذ بالتوقع فقط. أما ربط جزئيات العقدة فيعتمد على التجميع الآلى من خلال المهارة العقلية للكاتب. وهى مهارة تعمل وفق خطة آلية وليس طبقًا لبناء عضوى كما نجد فى الأعمال الأدبية الجيدة.

إن العقدة مجرد جزء من المسرحية، وليست كلها. كما أنها ليست منفصلة عن المعنى العام للمسرحية، بل إنها، بالعكس، تضيف إلى ذلك المعنى، وبالتالى يتحدد شكلها به. إنها تختلف عن المحاكاة البسيطة للحياة، أو على حد قول الناقد رامون فرنانديز: «العقدة الخلاقة ليست مجرد نسخة مكررة للاحتمال فى الحياة، بل هى مدينة أساسًا لمعناها من خلال اكتمالها، ووقعها، وتشويقها». فهى تضيف إلى رؤية الحياة التى تقدمها لنا المسرحية ككل.

وقد بنى برنارد شو أمجاده المسرحية على رفضه للمسرحية المحكمة الصنع التى كانت قد بلغت نهاية المطاف بعد أن احتكرت مدة من الزمن مسارح القرن التاسع عشر. فمع بزوغ نجم برنارد شو كانت العقدة قدتحولت إلى كلمة بذيئة مستهجنة، إنهال عليها شو بضرباته النقدية فى الصحف عندما أكد أن العمل الفنى نمو لا تركيب. ولم يكن فى الحقيقة معاديًا للتركيب، ولا عاجزًا عنه. ولكنه رفض الأسلوب الذى اتبعه الكاتب الفرنسى يوجين سكريب والذى يعد مبتكر المسرحية المحكمة الصنع، لأنه عزل العقدة عن جسم المسرحية.. ولذلك أراد شو أن يصحح الوضع، وأن يستفيد من وظيفة العقدة فى البناء الفكرى والفنى للمسرحية، لا أن يرفضها تمامًا كما ظن البعض.

فى تلك الفترة كانت الطبيعية هى الحركة الرئيسية فى المسرح، وكانت ترفض العقدة وتستعيض عنها بالفكرة الوثائقية والقوانين التى تحكم الحركة الظاهرية للموجودات. ثم جاءت التعبيرية كثورة على الطبيعة لكنها فى الواقع كانت امتدادًا لها. فقد أرادت مسرحية بغير عقدة، وهو ما ينطبق على الحركة الرمزية التى عاصرت الطبيعية فى التسعينيات. لقد أعلن مترلنك، أحد رواد الرمزية، عن نوع من المسرحية لا يخلو من العقدة فحسب، بل من الأحداث أيضًا.

ويرى إيريك بنتلى أن الأديب الذى أنقذ الحبكة فى مسرحية القرن العشرين هو برتولت بريشت. لم يقترح العودة إلى المسرحية

المحكمة الصنع لأنها حددت صورة الحبكة بهذا النوع المحدد المقيد من العقدة. فلم يطلب بريشت مسرحية كلها عبارة عن عقدة، ولا تركيب سكريب المغلق الخانق. بل استمد فكرته عن الحدث مباشرة من بوشنر وبالتالى بطريقة غير مباشرة عن شكسبير الذى احتقره أنصار العقدة الفرنسيون على أنه بربرى، فى حين أنه كان الأستاذ الأكبر لفن الحبكة الناضجة، ولكن سيطرته على العقدة كانت مختلفة، كما كانت عقدته غير عقدتهم.

ومن المحتمل أن عقد شكسبير لا تلقى تقديرًا لأنها بارعة جدًا، أى لأنها غير مرئية وغير ملموسة مباشرة.. إنها تمس الموضوع والتشخيص عند كل نقطة، ولا يمكن بحث الواحدة دون غيرها من العقد. ومهما قيل عن استعارة شكسبير لعقده من كتاب آخرين، فإنه كان يصنع لكل مسرحية من مسرحياته عقدة من عنده خاصة بها. وحتى لو لم يكن صنع العقدة أكثر من المزج بين قصتين، فإن مجرد ذلك يقتضى براعة فنية دقيقة. لقد جعل شكسبير من التفاعل بين قصتين فنًا رفيعًا، ووسيلة لاحتواء المعنى العميق. وحتى مسرحية (ريتشارد الثالث) التى يعتبرها نقاد كثيرون غير مصقولة ورخوة سائبة، هى فى الواقع دقيقة ذات حبكة محكمة. وكأن شكسبير يقيم حساباته على أساس رياضى مضبوط.

وما ينطبق على شكسبير ينطبق على كل أساطين المسرح. ففى حبكات مسرحياتهم لابد أن نتمعن كل كبيرة وصغيرة من خلال ارتباط كل حدث بالحدث الذى يليه. فالحبكات العظيمة لا تتكون

بإضافة واحد إلى واحد إلى واحد، بل بتطبيق مبادئ توحيدية نابعة من طبيعتها. وكما يحدث فى (ريتشارد الثالث) فإن النبوءة وتحقيقها يؤلفان مبدأ من هذا النوع. فالنبوءات فى المسرحيات لا ينطق بها عبثًا. أى نبوءة نسمعها فى الفصل الأول لابد أن تتحقق فيما بعد، والجمهور يعرف ذلك. وهذا لا يتنافى مع التوقع والتخمين. فالمسألة ليست فى قطع الطريق على التوقع، بل فى تعقيده ومضاعفته. فعلى الرغم من أننا لا نرى سببًا للشك فى النتيجة، فإننا لا نستطيع القضاء على الشك الذى يساورنا، ونريد أن نتأكد إذا كانت النبوءة ستتحقق بالفعل.

وإذا كانت الحياة هى مادة العقدة الخام، فإن صنع العقدة هو تنظيم هذه المادة، وتطبيق قاعدة عقلانية على فوضى اللاعقل. ولذلك فإن لكل عقدة صفة مزدوجة: إنها تتكون من مادة عنيفة فى لا عقلانيتها، غير أن عملية تكوينها نفسها عقلانية وذهنية. والاهتمام بالعقدة - مهما تكن بسيطة - هو الاهتمام بهذين العاملين بل، وأكثر من ذلك، بالتفاعل فيما بينهما. ومع ذلك فليست الدراما كلها مرتهنة بمهارة الكاتب فى استخدام العقدة، بل إن معظم المسرحيات المرتهنة بها من الدرجة الثانية.. فمسرحيات الدرجة الأولى لا تلهث وراء العقدة القائمة على المفاجأة والتوقع وخاصة أنه لا توجد عقدة جيدة فى حد ذاتها وإنما تتوقف جودتها على قيامها بوظيفتها الدرامية كجزء من شكل عام. وإذا كانت الدراما فن المواقف القصوى، فإن الحبكة هى المدخل المقنع الذى يؤدى بنا إلى مثل هذه المواقف، وهى المخرج الذى يعود بنا إلى حيث كنا إذا

دعت الضرورة. إنها المنهج الذى يوجد الصراعات والاصطدامات الضرورية التى تثير حب استطلاعنا، ثم تحرك عاملى الذكاء والذاكرة فى داخلنا بحيث نبدأ فى التفكير فى الاحتمالات الممكنة التى نرجحها من خلال طبيعة الحبكة ذاتها. ولذلك تجبرنا الحبكة على اتخاذ دور إيجابى فعال فى مواجهة الأعمال الأدبية الجيدة، وبالتالى مشاركة الأديب فى تجربته الجمالية.

الفصل الرابع

الحوار الدرامى

من الواضح أن الحوار الدرامى فى المسرحية أو الرواية أو القصة يقوم بمهام فكرية وفنية متعددة ولا يقتصر دوره على مجرد الكلمات والجمل التى تنطق بها الشخصيات بالفعل. فهذه الكلمات والجمل يمكن أن تكشف عن طبائع الشخصيات من خلال الإيقاع أو التكوين أو الحصيلة اللغوية.. إلخ. أى أن الكيف والكم اللذين يتحكمان فى لغة الحوار، يبلوران الاختلافات النوعية والجوهرية والمظهرية بين الشخصيات بحيث لا تصبح مجرد أدوات للتعبير عن أفكار المؤلف.

فمن خلال الحوار تتم موازنة الشخصيات فى مواجهة بعضها البعض، ومن ثم فنحن نلحظ المفارقات أوالفروق فيما بينها، مما يجعلها أكثر حيوية وتحديدًا دون تدخل مباشر من المؤلف، ومما يشعل الصراع الرئيسى ويدفعه إلى الأمام مطورًا بناء المسرحية كله. وعلى الرغم من أنه لا يتحتم على المؤلف أن يستخدم فى حواره الألفاظ والتعبيرات التى يستخدمها الناس فى الأحاديث اليومية، فإن حواره الدرامى يملك من الإقناع الفنى داخل نسيج المسرحية ما يجعل الجمهور يشعر بأنه حوار منطقى سلس ليس فيه تصنع أو افتعال.

وفى مجال الرواية والقصة يوحى الحوار بأجواء اجتماعية ونفسية متعددة وخصبة، ويعرى الشخصيات من خلال تيار الشعور واللاشعور عندها، ويضيف جوًا طبيعيًا ينبع من واقع القصة الراهن، وذلك من خلال الانتقال إلى الزمن المضارع أو الحالى الذى يوهم القارئ بأنه يتابع الشخصيات والمواقف لحظة بلحظة بعد أن كان يقرأ عنها فقط فى فقرات السرد السابقة للحوار والتى تعتمد على الزمن الماضى وهذا الانتقال إلى الحاضر يجعل القارئ أكثر قربًا من الأحداث التى تكتسب بدورها إيقاعًا حادًا وسريعًا لأن المؤلف لا يقوم بالسرد وبالتالى لا يقف حاجزًا بين القارئ والقصة..

ونظرًا لأن المسرحية تعتمد على الحوار أكثر من الرواية، فإن الحوار تحول فى أيدى الكتاب المسرحيين إلى حرفة لها أصولها،

وأسرارها، وتقاليدها التى يمكن أن تنقسم إلى ثلاثة أساليب بصفة عامة. الأسلوب الأول ربط المسرحية بالشعر وذلك منذ بدايتها حتى قرننا هذا، برغم وجود بعض الفقرات النثرية فى الحوار الشعرى. كما نجد فى مسرحيات العصر الإليزابيثى على سبيل المثال وخاصة عندما يظهر عامة الشعب على المنصة للتعبير عن حياتهم وأفكارهم، أو فى المواقف الكوميدية التى لا تحتمل وقار الشعر الجاد. لكن مع منتصف القرن التاسع عشر بدأ التيار الشعرى فى الانحسار وبدأ الحوار النثرى يحل محله حتى اكتسحه فى القرن العشرين على الرغم من وجود امتداد خافت له فى المسرحيات الشعرية الحديثة التى كتبها ت. س. إليوت، وكريستوفر فراى، وماكسويل أندرسون، و. و. هـ. أودن، وستيفن فيليبس.

أما الأسلوب الثانى الذى ساد الحوارالمسرحى فقد تبلور فى الأحاديث الطويلة نوعًا ما، والتى تتميز برصانة الأسلوب وجزالته التى تمنحه الإيقاع والتوازن اللذين يفتقدهما حديث الناس العاديين فى حياتهم اليومية. وفى الدراما الكلاسيكية كانت الفقرة الحوارية تصل فى طولها إلى الحيز الزمنى الذى تحتله أغانى الكورس.. وفى عصر الملكة إليزابيث سادت البلاغة والرصانة كل كلمة تنطق على منصة المسرح الإنجليزى. نلاحظ هذا الاتجاه فى أحاديث هاملت وجيرترود وريتشارد الثالث وخاصة فى الفقرات الافتتاحية بالنسبة لكل شخصية من هذه الشخصيات المحورية.. وقد امتد هذا الحرص على التوازن اللفظى والمعنى البليغ إلى الكوميديا الفرنسية والإنجليزية وخاصة فى عصر عودة الملك

تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا. فالفقرة الشعرية أو البيت الواحد الذى تنطقه شخصية ما لابد أن ترد عليه شخصية أخرى بنفس التوازن والبلاغة، كأنهما تعزفان نغمتين متوازيتين، مثلما نرى فى مسرحية شكسبير «كما تهواها» بصفة خاصة،ومسرحيات موليير بصفة عامة. فى مثل هذه المسرحيات يتحول الحوار إلى سلسلة متتابعة من المبارزات الكلامية التى تستخدم فيها كل أسلحة الذكاء واللماحية وسرعة البديهة.

والأسلوب الثالث يخضع الحرفية الفنية للحوار لفحوى مضمونه الفكرى. وكان شكسبير من رواد هذا التوظيف الدرامى للحوار، فكلما كانت العواطف جامحة والمواقف متأزمة، كانت الكلمات والجمل التى تنطقها الشخصيات ذات إيقاع لاهث ومتقطع بل ومهلهل أحيانًا.. وبهذا يتخلى الحوار عن البلاغة التقليدية والقوالب الكلاسيكية ويقترب أكثر من التلقائية التى يتميز بها كلام الناس فى حياتهم اليومية. لكن الدراما الحديثة تطرفت فى بعض الأحيان فى الانقياد وراء بلورة كل تفاصيل المضمون الفكرى بحيث تحول الحوار إلى مجرد أداة توصيل مباشر لدلالات هذا المضمون وجوانبه المتعددة. ففى معظم مسرحيات برنارد شو مثلاً يتحول الحوار إلى فقرات طويلة تحمل فى طياتها مناقشات مستفيضة حول القضية التى تعالجها المسرحية، ولا يهم أن تتوقف الأحداث أو تتجمد الشخصيات طالما أن المناقشة قائمة على قدم وساق. ولذلك أطلق الكثير من النقاد على أعمال شو اصطلاح «دراما المناقشة». وإذا كان شو يعتنى فى مسرحياته الشهيرة بملاءمة

الحوار لمنطق الشخصية ومستواها الفكرى والاجتماعى، فإنه يعتمد فى المقام الأول على تطوير الصراع الدرامى من خلال الحوار أكثر من اعتماده على الأحداث المادية التى تجرى على منصة المسرح.

وإذا كان برناردشو قد انقاد فى حواره الدرامى وراء القضايا الاجتماعية التى أثارها فى مسرحياته، فإن أوسكار وايلد قد انقاد وراء ولعه بالتأنق اللغوى والبلاغة اللماحة الذكية لدرجة أنه نسى حتمية التناسب بين مستوى الشخصية ومنسوب الحوار. ذلك أن اللورد المثقف الراقى يتكلم بنفس الأسلوب اللماح المتألق الذى تتحدث به خادمته. فإذا كنا نشعر فى مسرحيات برنارد شو بأن المؤلف يقف شخصيًا وراء الآراء والأفكار التي تعبر عنها الشخصيات، فإننا فى مسرحيات وايلد نشعر أن المؤلف يقف بأناقته اللغوية وراء كل شخصياته دون استثناء فى حين يتحتم على الكاتب المسرحى أن يخضع سواء مضمونه الفكرى أو تمكنه اللغوى لمستويات الشخصيات المختلفة والمتعددة حتى يتيح الفرصة لبنائه الدرامى حتى يطور نفسه بنفسه من الداخل.

إن الحوار الدرامى من أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقوم عليها بناء المسرحية. فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه. وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها تمثل الهيكل العظمى للمسرحية، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة. وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطور، يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما يساعد على استمرار المسرحية.

فالكاتب المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى والذى يساعده على التعليق على الأحداث، وتحليل الشخصيات، وإلقاء الأضواء على ما يدور بداخلها، وربط المواقف ببعضها البعض وسد الفراغات التى قد تنشأ فى التسلسل الدرامى... إلخ.

أما الكاتب المسرحى فلا يملك هذه التسهيلات الروائية، فهو يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق عليها، وإحكام تسلسل المواقف وتتابعها وسد الفراغات التى تؤثر فى متانة البناء وعضويته. ويتوقف مدى نجاحه أو شكله فى إخراج عمله المسرحى إلى الوجود بمدى توفيقه فى استغلال الحوار بحيث لايدخل به فى دائرة مغلقة تقترب به من أسلوب النقاش أو الجدل أو لغة الحديث اليومى بين الناس، مما يجعل الشخصيات تهتز والأحداث تتعثر والمواقف تتشتت والسياق يتفكك. فالنقاش والجدل والثرثرة كلها وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشى البحت، أما الحوار الدرامى فلابد أن يمتثل لحتميات الفن ووضعياته حتى يكون ذا أثر وظيفى في إقامة البناء الدرامى وذلك باستغلال عامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويهبط بنا إلى حيث نهاية المسرحية.

أما النقاش فهو ما يدور فى الحياة اليومية بين شخص وآخر حول موضوع معين يخصهما وحدهما ولا يخص أحد آخر سواهما. ولذلك تتركز وظيفته فى الوصول إلى تفاهم معين بخصوص هذا

الموضـوع ولا يهم كـيف يبـدأ أو كـيف ينتـهـى؟ ولا يعنى بـالتـسـلسل المنطقى ما دام بحالته البدائية يساعد على تفاهم شخص مع آخر. وربما برزت عـوامل نفسية غير متوقعة فى أثناء النقاش قد تؤدى إلى اسـتـعـمـال الأيدى والأرجل لإقناع الطـرف الآخـر بالقـوة بعـد عـجـزه عن الإقناع بالمنطق والحـجـة. أى أن النقـاش يخـضـع لأية عـوامل نفـسـيـة طارئة تؤثر فى سـيـره، وتسلبـه التـسلسل والتطور اللازمين للتقدم نحو خطوة أخرى والارتبـاط بموقف آخـر، فليس له مـعـيـار ثابت لأنه يتـغـيـر من شـخص إلى آخـر ومن مـوقف إلى مـوقف، ولا يمكن تقنينه ووضع خـصـائص لمقـومـاتـه وعناصـره الأساسية.

أما الجدل فيعتمد على إبراز مدى ثقافة المتجادل وثقته بنفسه ومدى قدرته على إدارة الجدل وتوجيه دفته ليقتنع الآخرون بوجهة نظره. والجدل غـالبًا مـا يكون حـول مـوضوعـات عـامة تهم أكثر من شخصين فقط وليس الحال كما نجد فى النقاش بين شـخصين حول موضوع لا يهم سواهما. ولذلك يبدو للجدل وجهان أحدهما شـخصى والآخـر عـام. وأحيـانًا تطغى حـمـيـة الجدل على الفـهم الواعى بين المتـجـادلين فـمـا دامت الحـجـة تؤدى إلى الحـجـة، والبـرهان يصل بنا إلى برهان آخـر فـلا يهم مـدى تطابق الجـدل للنظرة العلمية العملية إلى المرئيات والماديات والملموسات: أى أن الجدل يكاد أحيانًا أن يكون هدفًا فى حد ذاته. وهو كثيرًا ما يدور فى حلقـة مفرغـة لأن أطراف الجدل يسـتـمـتـعـون بدحض الحـجـة بالحجة وإبطال البرهان بالبرهان إلى غايات غير محدودة، وكأنهم

فى مباراة فى الذكاء واللماحية بصرف النظر عن بلوغ نتيجة معينة أو استيعاب عام لموضوع محدد. ولذلك يختلف أسلوب الجدل المنطقى عن الحوار الدرامى اختلافًا جوهريًا.

أما الثرثرة أوالحديث المتبادل بين الناس فى حياتهم اليومية، فهو مزيج من النقاش والجدل. ويتوقف استغلال مقومات كل منهما ووسائله على حيثية الموقف وتكوين الشخصية ولكنه لا يكتسب خاصية التطور بمفهومه العلمى. وإذا كان الحديث اليومى يختلف عن النقاش الذى يرتبط بموقف واحد لأنه يتعامل مع كل المواقف التى تمر بالإنسان فى يومه، إلا أنه لا يتطور ولا يتبلور تمامًا فى منهج فكرى ومنطقى محدد. إنه لا يخضع إلا لتكوين الشخص ومدى ثقافته وبعد نظرته أو قصرها وربما أثرت عليه ظروف الحياة الخارجية الطارئة التى تضغط على سلوك الأشخاص وأسلوب تحاورهم لمدة معينة. وبالطبع لا تخضع لغة التحاور اليومى لأية مقننات أو مقاييس أو معايير تمنحها شخصية موضوعية ذات مقومات وملامح متبلورة.

ومن الطبيعى أن يختلف الحوار الدرامى اختلافًا جوهريًا عن النقاش والجدل والحديث والثرثرة، ذلك أنه يخضع لعنصر التطور الحيوى اللازم لكل كيان عضوى، بحيث يجعل المسرحية جسمًا حيًا متفاعلاً ينبض بالحرارة ويشتعل بالحركة المادية والنفسية ولذلك تخضع لغته لحتميات فنية منها الإيقاع والجرس والإيحاء والتطور الذى يساعد على تكشف الشخصيات والتحام المواقف وتدفق

الأحداث، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها.

والحوار أداة قديمة قدم الأدب والفكر الإنسانى. فمنذ عصر أفلاطون والحوار النثرى مستخدم على نطاق واسع فى مجال تحليل الأفكار والاتجاهات المثيرة للخلاف والجدل، وفى مجال السخرية من الأعراض المرضية التى تصيب الأفراد والجماعات. ويعد أفلاطون رائدًا لفن المحاورة التى تدور حول أفكار محددة. وفى القرن الثانى الميلادى برز لوسيان كرائد للمحاورات الزاخرة بالسخرية. ويقول ديوجينيس ليرتيوس فى الجزء الثالث من كتابه (حياة الفلاسفة) إن أفلاطون الذى ابتكر فن المحاورة وصاغ شكلها المتبلور قد تعلم هذا الفن من الفنان الدرامى الإغريقى سوفرون الذى اشتهر بعروضه الصامتة واسكتشاته الدرامية المستقاة من الحياة اليومية. لكن من المحتمل أن أفلاطون استوحى هذا الفن أساسًا من أسلوب سقراط ومنهجه فى التحرى عن حقيقة الأشياء.

ويعرف ديوجينيس فن المحاورة فى كتابه المذكور بأنها نقاش جدلى على هيئة أسئلة وإجابات بين الشخصيات التى تحاول إثبات أو دحض فكرة معينة من خلال منهج جدلى. ومنذ ذلك الوقت ارتبطت المحاورة الجدلية بالحوار الدرامى، ابتداء من ديوجينيس ومرورًا بالاتجاهات النقدية فى عصر النهضة وعصر الكلاسيكية الجديدة كما يتجلى فى كتاب (الحوار) لكارلو سيجونيو،وكتاب (عن فن الحوار) لتاسو، وكتاب (دفاع عن الحوار) لسبيرونى،وكتاب

(أسلوب الحوار) لسفورزا بالافيشينو، و(أسلوب كتابة الحوار) لريتشارد هيرد، و(مقالة عن الحوار) لإدوارد وين. ولكن ربط هؤلاء الكتاب المحاورة بالدراما لم يجعلهم يتجاهلون عنصرها الأساسى المتمثل فى تحليل الأفكار محل النزاع والجدل.

ففى حوار الأفكاروالآراء لا يهم الحدث أو الواقعة كثيرًا، بل ينصب الاهتمام على التأملات والتحليلات والتخريجات والتفريعات التى يستنتجها المتحاورون. وإذا كان الجميع منذ أفلاطون قد اتفقوا على أنه يتحتم على المتحاورين أن يتجنبوا أطناب الحديث اليومى وثرثرته، فإن إدوارد وين فى كتابه قد حتم على الحوار أن يتجنب تمامًا أسلوب إلقاء المحاضرة. إن الحوار يقع فى منطقة وسط بين عشوائية الحديث العادى بين الأفراد، والأسلوب الرسمى أو القالب الذى تصب فيه المناظرة. وأصبح فن المحاورة وسيلة للبحث عن كل جوانب الحقيقة ولمنح الجانب التعليمى الجاف صبغة حيوية جذابة. لكن فن المحاورة بهذا الأسلوب لم يحز رضاء لوسيان الذى اتهمه بالوقار الزائد على الحد، وأنه مشحون بتأملات وتفريعات تفصله تمامًا عن الاتصال المباشر بالحياة العادية. وكان لوسيان يؤمن بأن الكوميديا - التى سبق أن عرفت بأنها تمثيل وتجسيد للحياة اليومية العادية - يمكنها إخصاب المحاورة وربطها بعجلة الحياة. ونظرًا لتأثر لوسيان بالكاتب الكوميدى أريستوفانيس والأديب الساخر مينيباس، فقد ابتكرا شكلاً للحوار حدده بأنه مزيج من المحاورة التقليدية والنظرة الكوميدية. ويرجع الفضل للوسيان فى جعل هذا النوع من المحاورة

أداة قوية للسخرية من حمامات الإنسان كما نجد فى كتابه (محاورات الموتى) الذى سار على نهجه الأدب الأوروبى الحديث على نطاق واسع.

وقد ظهرت المحاورات الفكرية فى الأدب الإنجليزى القديم فى القرن التاسع وذلك من خلال ترجمتها من اللاتينية. فقد قام الملك ألفريد نفسه بترجمة كتاب بوثيوس (عزاء الفلسفة)، ويقال أيضًا أنه ترجم كتابه (المناجاة) للقديس أوغسطينوس، كما ترجم ويرفريث كتاب (المحاورات) لجريجورى العظيم. لكننا فى العصور الوسطى لا نجد إلا محاورات قليلة يمكن مقارنتها بالمحاورات الأفلاطونية الزاخرة بروح التساؤل والاستفسار المتدفق حيوية وانطلاقًا. فعلى سبيل المثال استخدم جريجورى شكل الحوار كمجرد أداة لسرد القصص الدينى الذى يحض على التقوى والورع. فقد اختفت روح الخيال والإبداع من المحاورات النثرية التى انتشرت فى العصور الوسطى على هيئة قوالب جامدة تقدم الأفكار ولا تناقشها، وهو ما نجده فى محاورات چون سكوتاس (ايرچينا) ووايكليف. أما المباريات الشعرية الكثيرة التى أقيمت للمتسابقين فقد حملت لواء الخيال والإبداع فى تلك المرحلة التى استمرت حتى نهاية العصور الوسطى.

ومع بدايات عصر النهضة بدأ الاهتمام بالمحاورات النثرية كشكل فنى له ملامحه المميزة. فى هذا الاتجاه كتب توماس مور (حوار حول تيبديل)، وأسكام (توكسيفيلوس)، وسبنسر (نظرة على

الحالة الحاضرة فى أيرلندا) وغيرها من المحاورات التى أصبحت فنًا قادرًا على بث الحياة فى الأفكار من خلال تقليد المحادثة المنسقة المنظمة القائمة على التسلسل المنطقى والنظرة الواقعية. وقد بلغ ايرازموس بهذا الفن قمته فى كتابه (اللغة الدارجة)، وكذلك الرواد الإيطاليون مثل بونتانو وكاستيليونى وايرو ودونى وغيرهم من الذين تأثروا مباشرة بأفلاطون ولوسيان، وجعلوا الحوار أداة جذابة ورشيقة ولماحة ومنسقة كى تجمع بين المتعة والتعليم.

وفى أعقاب عصر النهضة سادت المحاورات الخاصية الأفلاطونية التى تعتمد على الإيحاء والتلميح حتى يعمل المتحاور فكره وعقله ويصل إلى استنتاجه بنفسه، كما تألقت سرعة البديهة التى اشتهرت بها محاورات لوسيان الساخرة فى محاورات عدد كبير من الأدباء الذين أعادوا صياغتها فى ضوء عصرهم وواقعهم. وتعد مقالة درايدن (عن الشعر الدرامى) ١٦٦٨ من أرقى ما وصل إليه فن الحوار الذى يستخدم عناصر وصفية وخيالية لتجميل الشكل. ومنذ الوقت الذى أبدع فيه درايدن مقالته حتى الآن فإن فن الحوار جذب إلى حظيرته كثيرًا من الأدباء والمفكرين والفلاسفة من أمثال بيركلى وهيوم، وسويفت، وليتلتون، وريتشارد هيرد، ولاندور، وأوسكار وايلد، وچورچ مور، وچورچ سانتيانا، وبونامى دوبريه ولويس ديكنسون وغيرهم من الذين مارسوا هذا الفن بل وقننوا أساليب استخدامه وتوظيفه بفعالية فى مجال التعبير الدرامى عن مضامين مختلفة ومتنوعة. ويعد كتاب لاندور

(محادثات خيالية) (١٨٢٤ ـ ١٨٢٩) من العلامات المميزة لتقاليد فن الحوار. وكان من رأيه أن الحوار كمشهد درامى للشخصيات ـ على غرار مونولوجات براونج ـ لابد أن يصور لحظة هامة وحيوية فى حياة هذه الشخصيات. ويعد لاندور ثانى أديب بعد لوسيان استطاع استكشاف العلاقة الحيوية بين الحوار والدراما.

ومع انتشار فن المقال فى العصرالحديث تراجع فن المحاورة إلى الظل. فالكاتب يدلى برأيه كله فى المقال حول موضوع معين، وقد يرد عليه كاتب آخر مجادلاً إياه ـ لكن المقال والرد عليه لا يحملان نفس الحرارة والحيوية اللتين يتميز بهما الحوار. ومن هنا لجأ بعض الكتاب والأدباء إليه لقدرته على التصوير الدرامى لوجهات نظر مختلفة فى آن واحد، وهو ما لا يستطيعه فن المقال.

ولذلك عاد الحوار إلى أمجاده مع انتشارالإذاعة بعد أن فقد مكانته الأثيرة بين صفحات الكتاب. ومن أشهر برامج الحوار برنامج (دعوة إلى التعلم) الذى قدمه الأديبان والناقدان الأمريكيان آلان تيت ومان دورين من خلال شبكة سى. بى . إس الأمريكية، كما أن هناك برامج تناقش أمهات الكتب على شكل حوار بين أئمة النقاد والمفكرين. وكان نجاح هذه البرامج دليلاً على أن الحوار يملك من الحيوية والانطلاق ما تعجز عنه محاضرة يلقيها إنسان بمفرده، أو مقال ينشره كاتب ولا يعرف صداه عند جمهور القراء.

وفى مصر حاول إحسان عبد القدوس توظيف خبرته الروائية فى فن الحوار، فى كتابة مقالاته السياسية والاجتماعية والنقدية

على شكل حوار بين شخصين يمثلان جيلين مختلفين أواتجاهين متناقضين. ففى سلسلة (على مقهى فى الشارع السياسى) كتب مقالاته من خلال حوار بين شاب وكهل يعبر كل منهما عن نظريته الخاصة إلى الأحوال والظروف السياسية التى تمر بها مصر فى الوقت الراهن. فإذا كان الحاضر قد جمع بينهما فإن الكهل يتكلم فى ضوء حياته فى الماضى فى حين يحاول الشاب استشراف آفاق المستقبل من خلال الحاضر. وفى سلسلة (ابنتى.. لا تحيرينى معك) دار الحوار بين أم وابنتها حول المتغيرات الاجتماعية وأثرها على وضع المرأة فى المجتمع بصفة خاصة. وفى سلسلة (اعطنى عقلك.. وخذ فنى) دار الحوار بين شخصين أحدهما يمثل النقاد والفنانين والآخر يمثل جمهور المتذوقين. والحوار كله لمحات نقدية عن السلبيات التى تعتور حياتنا الفنية.

ولكن مهما تعددت استخدامات الحوار على المستوى الصحفى والفكرى، فإن الدراما ستظل الحصن الحصين لفن الحوار بكل أبعاده النفسية ودلالاته الاجتماعية وإيحاءاته الإنسانية وأشكاله الفنية ويكفى للدلالة على أهمية الدراما للحوار، وضرورة الحوار للدراما، اننا لا نستطيع أن نتصور أحدهما بدون الآخر. ومهما تعددت أشكال الدراما، فإن الحوارالدرامى قادر على استيعابها بطريقة أو أخرى. ومن هنا أصبحت صفة الدراما ملازمة للحوار. ولعل الخصوبة التى تتميز بها اللغة العربية فى المترادفات تحدد بصفة قاطعة الفرق بين الحوار كأداة درامية والمحاورة كوسيلة لبث الحيوية فى قنوات توصيل الأفكار إلى الآخرين.

الفصل الخامس

اللــغة

كانت اللغة ولا تزال إحدى القضايا الرئيسية المثارة بصفة متجددة سواء فى مجال الأبحاث النقدية التحليلية والتنظيرية أو على مستوى الأعمال الأدبية بحكم اعتمادها أساسًا على اللغة كأداة للتعبير والتوصيل والتجسيد الفنى. ذلك أن اللغة كائن حى متطور مع الحياة والواقع، وتعامل الأديب معها يختلف مع تعامل أى أديب آخر اختلاف بصمات الأصابع، بل إن هذا التعامل يختلف بنفس الدرجة من عمل لآخر لنفس الأديب برغم الملامح الأسلوبية التى تبدو وكأنها تربط بين كل أعماله من خلال بصمته المتعارف عليها والتى يتميز بها بين غيره من الأدباء. ونظرًا لأن اللغة فى

الأدب ليست مجرد تعبير عن معنى محدد من خلال ألفاظ مرصوصة أو قوالب لغوية جاهزة، بل هى خلايا لفظية ومعنوية وعقلية ووجدانية تتفاعل داخل الجسم الحى للعمل الأدبى، ولا تملك لنفسها حياة فعلية خارج هذا الجسم، فإن استخدامات هذه الخلايا هى فى حقيقتها استخدامات لانهائية، ولذلك تبدو الأعمال الأدبية الناضجة جديدة كل الجدة برغم أنها تستقى مادتها الخام من نفس المنجم اللغوى المتاح لجميع الأدباء دون استثناء.

وكان أرسطو فى كتابه (فن الشعر) أول من قنن لغة الشعر تقنينًا علميًا دقيقًا من خلال تحليله للجانب البلاغى فى فنون الخطابة والشعر. فاللغة فى نظره هى أداة المحاكاة فى فن الشعر، ووسيلة توصيل المعانى والأفكار والمشاعر،ولذلك حرص على التحليل اللغوى لفن الشعر - أى لغة الأدب الذى كان يكتب كله شعرًا - وذلك ابتداء من أصغر جزئيات التعبير ممثلة فى الحرف الهجائى وانتهاء بالصورة الكاملة الحية للتعبير الشعرى أو التعبير الأدبى. فهو يرى أن اللغة تتألف بوجه عام من الحرف الهجائى أو «العنصر الأساسى»، والمقطع، وأداة الربط، وأداة الوصل، والاسم، والفعل،والتصريف،والعبارة أو «الجملة».

فالحرف الهجائى صوت غير قابل للتجزئة، وليس كل صوت حرفًا هجائيًا،ولكنه ذلك الذى يمكن أن يشكل جزءًا من مجموعة أصوات مفهومة أى تنقل معنى متعارفًا عليه. أما أصوات الحيوانات - مثلاً - فلايمكن اعتبار أى منها حرفًا لغويًا برغم أنها غير قابلة للتجزئة أيضًا. ويرى أرسطو أن الحرف ثلاثة أنواع:

صائت أونصف صائت أو صامت. ويعرف الصائت بأنه الحرف الذى يحدث صوتًا مسموعًا دون حاجة إلى إضافة حرف آخر إليه، أو الذى ينطق دون قرع اللسان أو الشفة. أما نصف الصائت فهو الحرف الذى يحدث صوتًا مسموعًا مع إضافته إلى حرف آخر، أو الذى ينطق مع قرع اللسان أو الشفة مثل السين والراء.. أما الحرف الصامت فهو الذى لايحدث صوتًا إلا بإضافته إلى حرف صائت حتى يصبح مسموعًا مثل الدال والجيم.

وتتحدد هذه الحروف باختلاف الأوضاع التى يتخذها الفم، وبموضعها فيه أثناء النطق، وبتراوحها بين الرقة والغلظة، وبين الطول والقصر، وبين الحدة والعمق. وقد ترك أرسطو فحص هذه الفروق والتحديدات الصوتية لخبراء الأوزان اللغوية والشعرية.

أما المقطع فهو صوت خال من الدالة والمعنى، ويتركب من حرف صامت وآخر صائت أونصف صائت، فالمقطع المكون بين الجيم والراء يظل مقطعًا سواء أضفنا إليه ألف المد أو لم نضفها، لكن أرسطو ترك أيضًا تحديد هذه الفروق المتعلقة بالمقطع لعلماء الأوزان.

أما أداة الربط فهى صوت بلا دلالة أو معنى،ولكن هذا لا يمنع أن يندرج داخل جملة أصوات، ويكون له معنى، لكن من أوضح خصائصه أنه لا يأتى فى بداية العبارة أو الجملة أبدًا. كذلك فإن كونها صوتًا بلا دلالة لا يمنع قدرته على تأليف صوت واحد، له دلالة من أصوات عديدة ذات دلالة.

أمـا أداة الوصل فـهى صـوت بلا دلالـة، يحـدد بداية الجـملة أونهايتها، أو جزءًا منها. وتوضع بطبيعتها فى نهايات الجمل، أو فى أو اسطها حتى تؤدى وظيفتها.

أما الإسم فهو صوت له دلالة، ومركب من أصوات، ولا يدل على الزمن. وإذا انفصل جزء منه فإنه لا يدل على معنى بذاته. وحتى فى حالة الكلمات المركبة فإن إجزاءها لا تستخدم على حدة لأن كلا منها لن يعنى شيئًا فى حد ذاته.

أما الفعل فهو صوت مركب، له دلالة، ويدل على الزمن. وينطبق عليه ما ينطبق على الاسم فى أن أى جزء فيه لا يعنى شيئًا فى حد ذاته. فكلمة «رجل» أو «أبيض» لا تتضمن دلالة «متى» الزمنية، أما كلمة «يمشى» أو «مشى» فتدل على معنى، بالإضافة إلى زمن، سواء كان مضارعًا أو ماضيًا.

أما التصريف فيرتبط بالاسم كما يرتبط بالفعل، ويدل على العلاقة مثل علاقة البعد أو القرب أو الحركة أو الملكية مثل «إلى أو «من» أو «لـ» وغيرها؛ أو يدل على العدد سواء أكان جمعًا مثل «رجال» أو مفرد مثل «رجل»؛ أو على طريقة أونبرة النطق والارتقاء مثل سؤالنا: هل ذهب؟ أو إصدارنا بالأمر اذهب؟ وهذان نموذجان لتصريف الفعل من خلال تغيير طريقة النطق ونغمة الإلقاء.

أما العبارة أو الجملة فهى صوت مركب، يدل على معنى، كما يدل بعض أجزائه على معنى أيضًا، معنى له دلالة فى حد ذاته. والعبارة أوالجملة لا تتكون دائمًا من اسم وفعل، فهى يمكن أن

تتكون بدون فعل مثل: «تعريف الإنسان»، لكنها تحتوى دائمًا على جزء معين له دلالة فى حد ذاته، والعبارة إما تدل على شئ واحد، وإما تدل على عدة أشياء فى أقوال عديدة، بحيث تكون هذه الأقوال فيما بينها وحدة كلامية من خلال الروابط التى تنسقها داخل هذه الوحدة. ولذلك فالوحدة يمكن أن تكون ملحمة ضخمة مثل (الإلياذة) أو مجرد عبارة مثل «تعريف الإنسان» لأنها تدل على شئ وإن كان واحدًا.

ويرى أرسطو أن جودة اللغة تكمن فى وضوحها، وعدم تبذلها. أما إذا زاد الأسلوب اللغوى عن حد الوضوح المطلوب، مستخدمًا الكلمات الدارجة العادية، فإنه لابد أن يصاب بالإبتذال. فاللغة تصبح متميزة وخالية من الركاكة، إذا استخدمت فيها الكلمات غير الشائعة مثل الكلمات الغريبة أوالنادرة أو المجازية أوالمطولة وغير ذلك من الكلمات غير المألوفة. لكن اللغة التى تتألف فقط من مثل هذه الكلمات لابد أن تتحول إلى ألغاز أو رطانة غير مفهومة.

ويقصد أرسطو باللغة الملغزة تلك التى تتألف من مجازات واستعارات وبالرطانة تلك التى تتألف من كلمات غريبة أو نادرة. وتتمثل طبيعة اللغة الإلغازية فى التعبير عن حقيقة معينة بكلمات فى تراكيب لغوية مستحيلة لا يتسق فيها المعنى. وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء، بل باستعمال بدائلها المجازية. كذلك فإن اللغة التى تتكون من كلمات غريبة ونادرة لابد أن تؤدى إلى رطانة مبهمة، ومع ذلك، فإن استخدام توليفة معينة من بعض

تلك العناصر غير المألوفة، أمر ضروري للأسلوب، لأ أن إدخال الكلمة الغريبة النادرة، والمجازية، والزخرفية البديعية، وسائر الأنواع الأخرى من شأنه أن ينقذ اللغة من الابتذال والركاكة، كما أن استخدام الكلمات العادية أو الدارجة فيها، يكسبها الوضوح المطلوب.

وقد نبه أرسطو إلى ضرورة المعرفة باللغة التى يتم التعبير بها، وإدراك أسرار التعبير بها من خلال الثقافة اللغوية، ومعرفة االلفظ ودلالته المحققة أو المشتركة أو المترادفة، وربط الجمل وأدوات الربط ومواضع استعمال كل منها، واستيعاب المعانى المفيدة فى عمليتى التقديم والتأخير. وهذه كلها أمور اشترط أرسطو توافرها فى الكاتب سواء أكان شاعرًا أم كان خطيبًا.

وقد قسم أرسطو الألفاظ من جهة دلالتها إلى عدد من الأنواع أهمها: الألفاظ المستعملة فى معناها الأصلى وهى التى تخص أهل لغة ما، وتكون مبتذلة عندهم، مشهورة فى تداولها ودلالتها على المعانى التى ارتبطت بها منذ البداية بدون حاجة إلى تفسير؛ والألفاظ الغريبة التى يستعملها الخاصة ولا يتذلها العامة؛ والألفاظ الدخيلة أو الأجنبية وهى غير أصيلة؛ والألفاظ المعقدة التى يصعب نطقها؛ والألفاظ المضاعفة أو المركبة؛ والألفاظ المخترعة و المبتكرة التى لم يكن لها وجود فى اللغة، وإنما استحدثها المتكلم أو الشاعر؛ والألفاظ المتغيرة أو المترادفات التى تدور حول معنى واحد.

ويؤكد أرسطو على ضرورة التجديد فى اللغة، والأدب خير وسيلة لتجديدها المستمر الذى يشعر القارئ أو المستمع بالغرابة الممتعة النابعة من مزج الجدة بالجمال. فاللذة نتيجة طبيعية للدهشة. وفى الشعر كثير من الوسائل التى تحدث هذا الأثر، وتتبع من طبيعة الشعر، ومنها: الأوزان والشخصيات والوقائع التى تبدو فى ضوء أكثر جدة وبعدًا وغرابة، إلى جانب ما فيه من التجديد اللغوى. وهذا التجديد يستخدم الخيال سلاحًا له فى زيادة معانى الكلمة والظلال المرتبطة بها، أما الاستخدام التقليدى للكلمات فلا يقدم للسامع أكثر مما يعرف من دلالتها. فليس الأمر مجرد تجديد أو إفهام فحسب، بل طاقة فنية قادرة على شحن المعانى الجديدة وتفجيرها من خلال الكلمات. أما التعبير العادى فكل إنسان قادر عليه، وفى استطاعته أن يحقق الإفهام بالعبارات المبتذلة والعامية أو حتى بوسائل لا يستخدم فيها الكلمات على الإطلاق.

ويتفق الفيلسوف الإنجليزى المعاصر روبين چورچ كولنجوود فى كتابه (مبادئ الفن) مع أرسطو، فى أن اللغة باعتبارها مظهرًا من مظاهر التجربة فى مستوى الوعى تظهر إلى حيز الوجود فى الوقت الذى يظهر فيه الخيال. واللغة فى حالتها الأصلية أو البدائية تتسم بأنها خيالية أو تعبيرية، ووصفها بأنها تعبيرية يعنى تحديد ماهيتها فهى فعل خيالى يقوم بالتعبير عن الانفعالات. ولغة الفكر هى الشئ نفسه بعد أن تلبس روح الفكر، أو تحور بحيث يستطيع التعبير عن الفكر.

وقد تناول فلاسفة ونقاد كثيرون قضية اللغة فى الحياة وفى الأدب بالتفسير والتحليل، فمثلاً قال هوبز إن فائدة الكلام الأولى هى تحصيل العلم، وإن أول ما يحتاج إليه الإنسان أو الكاتب لتحقيق هذه الغاية هو صحة تعريف الكلمات. أما چون لوك فى «مقال فى الطبيعة البشرية» فقد عرف الكلمة بأنها صوت هو فى حقيقته إشارة تدل على فكرة، فى حين أضاف بيركلى فائدة أخرى للكلمات وهى: إدراك تأثير سلوكنا وأفعالنا، وهو ما يتحقق بإيجاد قواعد تعمل بموجبها أو بإثارة مشاعر وأهواء وانفعالات فى نفوسنا، وذلك طبقًا لرأيه فى كتابه (الفيلسوف الصغير) فالأديب دائم البحث عن سبل لممارسة تأثيره فى سلوك الآخرين، ولذلك فاستخدام اللغة وسيلة لإثارة مشاعر معينة عند الآخرين ليس أمرًا مماثلاً لاستخدامها للتعبير عن المشاعر التى تخصنا.

والفن بصفة عامة يتميز بخاصيتين هما: القدرة على توليد الخيال وتوظيف التعبير، ولذلك فهو فى حقيقته لغة أيضًا. والفعل الذى يحدث أية تجربة فنية هو فعل الوعى. والفن يكمن فى طبيعة الإنسان باعتباره كائنًا مفكرًا؛ والتجربة الفنية لا تصدر عن فراغ، فلابد أن تسبقها فى الوجود تجربة حسية انفعالية أو تجربة نفسية أوتجربة فكرية. وغالبًا ما يعتبر النقاد هذه التجربة بمثابة المادة الخام للتجربة الفنية، والتى لابد أن تعاد صياغتها من خلال الفعل الذى يثير التجربة الفنية ويبعثها إلى الوجود، فهى تتحول حس إلى خيال، أو من تأثير إلى فكرة.

ومن خلال التجربة الخيالية تقوم لغة الفنان الداخلية بترجمة الانفعال الفطرى إلى انفعال فكرى أو ما يسميه النقاد وعلماء الجمال بالإنفعالى الجمالى الذى لا يسبق فى الوجود مرحلة التعبير عنه، فهو الشحنة الانفعالية التى تصحب تجربة التعبير عن أى انفعال مثار لابد أن يتلون بها فى مراحل التعبير عنه، وأن يخضع لسيطرة الوعى عند الفنان، وأن يتحول إلى فعل موجه للمتلقى. وهذا الفعل هو اللغة أو الفن. فهو تجربة خيالية تتميز عن التجربة النفسية الانفعالية الفطرية البحتة، ولكن لا يعنى هذا أن التجربة الخيالية لا تتضمن أى شئ نفسى انفعالى فطرى، فهى تتضمن بالضرورة مثل هذه الجوانب، وإن كانت لاتبقى على أى جانب من هذه الجوانب فى حالته البدائية؛ إن كل هذه الجوانب تتحول إلى أفكار. وتتحد فى تجربة توصف بأنها خيالية نظرًا لشمولها، وحدوثها بفعل الوعى، وخضوعها له.

ولعل مشكلة اللغة فى الأدب تختلف عنها فى الفنون الأخرى. فالفنان يعمل دائمًا فى مادة ما، فهو يبنى بالحجر أو اللون أو بالكلمات. لكن الكلمات فى الشعر والأدب تثير أغرب المشاكل وأكثرها تعقيدًا من أية نظرية من نظريات الفن. فاللغة فى أحد مظاهرها أطوع الأدوات تحقيقًا لأغراض الإنسان العملية، وهى الوسيلة التى لا غنى عنها فى الاتصال بين الناس فى أمور حياتهم اليومية والمادية ويرى إروين إيدمان فى كتابه (الفنون والإنسان) أن اللغة فى الأدب تتغلغل إلى صميم جوهره فتجعل منه وسيلة من وسائل الاتصال، كما أنه شكل فنى محرك ومثير للخيال. فاللغة فى

الأدب ذات طبيعة مزدوجة، فهى فن صوتى خالص كما أنها فن اتصال خالص. وهكذا تصبح اللغة عملية وموسيقية كما تصبح منطقية ومشجية فى آن واحد. ومن ثم فقد قدر على الأدب منذ البداية أن يمضى فى خطين متماسين هما الشعر والنثر. فالكلمات ليست مجرد نغمات لأنها تتكون وتأخذ صفتها من كل الملابسات التى تحيط بظروف تعلمها، وفى الوقت نفسه ليست مجرد حوامل مجردة لمعان مجردة لا تتصل بشئ ولا تكترث بشىء.

ويرى آرثر كلاتون بروك فى كتابه (مقالات حديثة) أن تقاليد النثر بصفة عامة تحتم المواءمة بين الوسيلة «اللغة» وما تريد أن تعبر عنه من معان وأغراض، أو ما يسميه النحاة العرب؛ المطابقة بين الكلام ومقتضى الحال. لكن النثر كفن يستطيع أن يستغل مظاهر اللغة التصويرية والإعلامية. ففى إمكانه أن يروى قصة، وأن يشرح فكرة أو موقفًا، كما يمكنه أن يصف مكانًا أو شخصًا، أو يناقش قضية، وأن يفسر ويدافع ويقنع ويقضى ويستميل. فهو يستطيع أن يعبر عن التجربة الإنسانية بأسرها لأن فى وسعه أن يستخدم الألفاظ بدلالتها الدقيقة المحدودة، وأن يكنى عنها فى الوقت نفسه بما تحمله من ظلال وإيحاءات، وذلك لقدرته على أن يستعير من الشعر التأثير الموسيقى على الوجدان. ونظرًا لاتساع مجاله فإنه لا يمكن أن يقف عند حدود الحيل أو الصناعة اللغوية، بل يصبح أداة للإبداع الأدبى ولبناء عالم خيالى متكامل، ولذلك فإن مجاله الرئيسى هو القصة والمسرحية فى عالم اليوم.

أما الشعر فهو فن لغوى أساسًا، لدرجة أن ناقدًا وفيلسوفًا معاصرًا مثل چورج سانتيانا يصف الشاعر بأنه صائغ للكلمات أساسًا. فاللغة ليست مجرد وسيلة لنقل الأفكار والمعانى، بل هى هدف الشاعر الذى لايمكن أن ينساه أو يتجاهله، وكذلك المستمع أو القارئ الذى تستولى عليه الصفات الحسية لصوت الكلمات وجرسها. بل إن هناك شعراء يعرفون بالإمكانات الموسيقية فى الكلمات لدرجة أنهم لا يهتمون بكتابة كلمات تعنى شيئًا لانصرافهم إلى التركيز الموسيقى على التتابع الجميل للأصوات التى تحدثها الكلمات. لكن لابد أن ندرك أن صياغة الكلمات ليست هى كل وظيفة الشاعر، كما أن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيبًا ذكيًا ماهرًا ليس بالطبع كل التأثير الشعرى. فكما أن النغمات الموسيقية فى حد ذاتها ليست هى كل الموسيقى، فكذلك المقاطع القائمة بذاتها ليست هى الشعر حتى لو كانت سلسة أو مصقولة. فكل لغة تتألف من إيقاعات متناسقة وبالتالى موزونة بطبيعتها. وإيقاعات اللغة ومقاطعها القائمة بذاتها ليست سوى إحدى المنابع التى يستقى منها الشاعر فنه. ويعرف اروين ايدمان إيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التى يستخدمها الشاعر فى السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسى. فالقصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة الإنسانية التى يمر بها الشاعر ويعبر عنها بكل الحيل الموسيقية الممكنة.

وكلما زادت الحصيلة اللغوية للشاعر وتميزت بالخصوبة والثراء والعمق والشمول، استطاع ممارسة ذلك السحر الذى يكمن فى

جوهر الشعر الذى يسعى حثيثًا لاستخراج ما فى أعماق النفس البشرية من أحاسيس ورؤى وهواجس وخواطر تجعل العالم يبدو جديدًا كل الجدة. بل إن القصيدة الخالدة هى ذلك العالم الذى ينتقل إليه المتلقى من خلال التنويم الذى يستولى به الإيقاع على الانتباه، فيجد نفسه وقد تكيف مع مزاج بعينه، كما يجد حياته وقد تدفقت فى تيار إيقاع لغوى وشعرى بذاته. ولذلك فالقصيدة أكبر وأشمل من الكلمات التى صيغت بها، وإن كانت هذه الكلمات من أهم أهدافها. لأن الشعر لو كان مجرد كلمات ذات نغمات ومقاطع وألحان، لكان موسيقى تحددها الأصوات والتراكيب التى تتميز بها كل لغة على حدة. لكنه يتألف من كلمات لا تصدر الصوت فقط وإنما تتكلم وتعبر أيضًا. فليس فى الإمكان ولا من الحكمة أن يغفل الشاعر مضمون الكلمات، ذلك أن الخاصية القولية التى تتميز بها الكلمات تعد من أهم مصادر فنه.

إن للكلمة هدفًا منطقيًا مضمونًا سيكولوجيًا فى الوقت نفسه، ولذلك يعنى الشاعر بما تعكسه الكلمات من ظلال، وماتحمله من طاقة لا بما فيها من صدق. إن الشاعر يحاول أن ينفخ الحياة فى التجربة سواء أكانت هذه التجربة خاصة به أو خاصة بالآخرين والشاعر لابد أن يرضخ لتلك الرغبة المحرقة التى تدفعه دفعًا إلى التعبير عما أيقظ حواسه وحرك وجدانه واستثار أفكاره حتى يشاركه الآخرون نشوة التجربة ومتعتها. وهو لذلك يختار كلمات معينة ويستعملها استعمالاً معينًا حتى يثير فى المتلقى حالة نفسية بعينها أكثر من مجرد نقل صور وعواطف وأفكار إليه. إن الكتابة

الأدبية بصفة عامة، والشعرية بصفة خاصة ليست مجرد كتابة منطقية، إنها محرك سيكولوجى ومثير وجدانى. فالكلمات هنا لا تكتفى بالتحدث عن أشياء بل تجسد هذه الأشياء بالفعل وتقدمها إلى وجدان المتلقى وفكره كى يحتويها أو تحتويه.

ويسعى الشاعر دائمًا إلى إيقاظ الخيال الخامل مستعينًا على ذلك بجمال الأصوات وتناغمها، وبتتابع الإيقاع، بالإضافة إلى قدرة الكلمات على الإيحاء بالمعانى والأفكار. وتتوقف هذه الإيحاءات على اختياره للكلمات القادرة على الإنطلاق من إسار التجربة التقليدية المعادة التى فقدت المعنى والجدة والإثارة بفعل الرتابة والتكرار، تلك الكلمات القادرة على تحويل المعانى والأفكار المجردة إلى عناصر حسية مادية واضحة، تتسلل إلى المتلقى من بوابات حواسه الخمس فتتحول إلى تجربة ذاتية خاصة به، تملك عليه حواسه ومشاعره وأفكاره، وقد تصنع منه إنسانًا جديدًا برؤية جديدة للعالم. ولذلك فالشاعر دائم الاكتشاف للكلمات وكأنه يسمعها لأول مرة، وللأفكار وكأنها لم تخطر بباله من قبل. ولن يستطيع القيام بهذه المهمة إلا إذا وضع يده على الكيان الحسى للكلمات، فالشعر الذى يدع الحواس باردة لا أثر فيها للانفعال، لايسهل عليه أن يحتوى المتلقى. غير أن هذا الكيان الحسى لا يتأتى بمجرد استخدام الكلمات الحسية، ذلك أن الاستعمال الرتيب لمثل هذه الكلمات لابد أن يفقدها جدتها وتأثيرها. ولذلك يتحتم على الشاعر أن يدفعنا إلى التعرف من جديد على الأشياء والكائنات من خلال ما يثير فينا من أحاسيس مفاجئة وأفكار مبهرة قد تصل إلى حد الصدمة التى تتجاوز مجرد الدهشة

العادية. أما إذا فقد الشاعر القدرة على إدهاش المتلقى فهذا يعنى أن القصيدة قد فقدت معناها بل ووجودها.

ويقول إيدمان إن اختيار الشاعر للكلمات الواضحة الحسية وربطه لانطباعاتنا مع مشاعرنا ومشاعرنا مع انطباعاتنا التى تثيرها القصيدة، ربما كان السبب فى جعل الشعر أقرب إلى جوهر الشئ من أى نوع آخر من أنواع التعبير. ولهذا فإن التفسير الشامل أو الترجمة الدقيقة الكاملة للقصيدة أمر مستحيل، مثلما يستحيل علينا أن ننقل إلى لغة الكلام المذاق الحقيقى لثمرة الكمثرى أو ملمس جلد الخوخة. إن مثل هذه المحاولة فى تفسير الشعر وشرحه تؤدى إلى ضياع الموسيقى التى تمنح القصيدة قوامها وكلماتها التى تؤلف عناصرها الذاتية وسياقها الذى تنفرد به، كما تؤدى إلى فقدان الاستعارات والصور التى ترفع من حدة الشئ الموحى به فعلاً. إن القصيدة هى «الكلمة» وقد صارت «جسدًا» بل إن إيدمان يفضل اعتبارها «جسدًا» وقد صار «كلمة» هنا يتجسد العالم فى عقل الشاعر. وفى هذا التجسيد الذى يتخذ قالبًا كلاميًا موسيقيًا وتصويريًا، يصبح العالم حقيقيًا فى نظر المتلقى الذى أيقظته التجربة وأذهلته.

والشاعر إنسان يشارك الناس عواطفهم وأفكارهم المميزة لهم، وقصائده التى تجسد هذه العواطف والأفكار لا تخلد بوجودها الزاخر بالحياة لأن موضوعاتها عامة أو شائعة، بل لأن استخدامه الفذ للكلمات فى كل حالة، قد نقل إلى المتلقى فى قوة وحدة فنيتين دراميتين مزاجًا إنسانيًا محببًا أو حتميًا لا مفر منه. فالأغلبية

الساحقة من الناس لا تستطيع الإفصاح عن مشاعرها إذا اختلج وجدانها بعاطفة ما، فإذ بالشاعر يعبر عنها ويجسدها فى بلاغة نادرة ومقدرة متدفقة آخذة. وربما تعلم الناس من قصيدة حب حقيقة حبهم.

ويؤكد إيدمان على أن الشعر هو أنسب قوالب الكلام وأصلحها للتعبير عن العاطفة. فالشاعر ينقل الفكرة لا فى عبارة إصطلاحية فحسب وإنما فى أسطورة أو استعارة، وقد يعبر عنها فى صورة حسية. أما فن النثر فيشترك مع الشعر فى بعض الخصائص، ويختلف معه فى البعض الآخر. فالنثر فى أكثر صوره عملية ونفعية يصبح مجرد أداة اتصال وتراسل، أما فى مجال استخداماته الفنية فقد يتعذر تحديد الفرق بينه وبين الشعر تحديدًا قاطعًا. فإن للنثر أيضًا عناصره اللغوية والموسيقية الخالصة التى لا تغيب عن الكاتب أو القارئ الموهوب الحساس، وكذلك له إيقاعاته، ولو أنها قد تكون أكثر تحررًا من إيقاعات النظم لأن النثر يتميز بالتنوع والمرونة. ولعل القصة من أوضح الأمثلة على الإبداع النثرى الخالص. فالقاص يوظف إمكاناته اللغوية فى حشد التفاصيل، وتصنيف الأحداث فى اتساق منطقى،وتجسيد المشاعر والأفكار فى شخصيات وبذلك يحول نثره إلى عالم يعادل العالم الكبير الذى يحتوى الإنسانية جمعاء.

أما فيلسوف الجمال الإيطالى بنيدتو كروتشى (١٨٦٦ - ١٩٥٢) فقد أوضح فى كتابه (الاستاطيقا كعلم للتعبير) عام ١٩٠٢ أن

الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشرى، لأن الشعر تعبير عن العاطفة فى حين أن النثر لغة العقل. أى أن التعبير هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشرى. ولذلك نجد فى العصور المبكرة للإنسانية شعراء استطاعوا بقدرتهم على التعبير أن يخرجوا بالإنسانية من مرحلة الوجود الطبيعى إلى مرحلة الوجود الإنسانى. وهكذا كانت اللغة هى العامل الفيصل الذى حدد انتقال الإنسان من الحساسية الحيوانية إلى النشاط الإنسانى أو من مستوى الوجود الطبيعى إلى مستوى الوعى البشرى.

ويوحد كروتشى بين اللغة والتعبير، فهو يرى أن المادة الشعرية تسرى فى نفوس البشر جميعًا، بحيث قد لا يكون ثمة موضع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادى، ما دام كل منهما يملك حدسًا، ويحاول التعبير عن هذا الحدس. لكن تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص هو الذى يجعل منه فنانًا. فهو حين يصوغ انطباعاته وأفكاره، ويشكل أحاسيسه وخواطره، لا يعبر عنها بطريقة الرجل العادى الذى يعتبرها أمرًا خاصًا به وحده، وقد لا يعبر عنها على الإطلاق وتظل حبيسة وجدانه، بل إن الفنان يسعى فى الواقع إلى التحرر من هذه المشاعر والأفكار، وطبع انطباعاته بطابع موضوعى يفصلها عنه كى يعلو عليها بطريقة أو بأخرى. أى أن الفنان الذى يتحرر من مشاعره بفضل جهده التعبيرى، لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين، بل يحققه لنفسه أولاً. ولذلك فإن كل عمل فنى أصيل لابد أن يحمل تعبيرًا فرديًا، بحيث قد يكون من العسير تصنيف الأعمال الفنية، أو إدراجها تحت أنواع وأجناس.

فالعمل الفنى فى نظر كروتشى مخلوق حى فردى،وهو يحمل فى باطنه قانونه الخاص، فلا وجه لاستبداله بغيره،ولا موضع لإحلاله تحت فئة أو نوع فنى. أى أنه لا توجد أشكال خاصة أو صور جزئية للفن.

أما الأديب والناقد الفرنسى المعاصر أندريه امالرو فقد أوضح فى كتابه (عملة المطلق) ١٩٤٩ أن تاريخ الفن هوتاريخ تحرر الإنسان، ولذلك فالفن ليس مجرد لغة أوتعبير، بل هو أيضًا أداة تحوير أوتغيير. إنه ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة، أو مشاركة فنية متصلة، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال، فأثبت عجز التدمير والفناء على الذهاب بما سجلته اليد البشرية من كلمات. فالفنان - على النقيض من الرجل العادى - لا يقنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة تقليدية، بل يتجه ببصره ولفته الفنية فى معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة أو الغامضة أو الملتبسة التى ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد.

أما الفيلسوف الفرنسى ميرلو بونتى (١٩٠٨ - ١٩٦١) فيؤكد أن الفكر موجه منذ البداية نحو العالم الخارجى، ولذلك لا يمكن أن يوجد بمنأى عن العالم، أو خارجًا تمامًا عن الألفاظ. ولما كان من الضرورى للفكر أن يتجسد فى عبارات، فإن المعنى لابد أن يسكن اللفظ. ولما كان الجسم فى جوهره تعبيرًا، فإن لكل فعل إنسانى معنى. وميرلو بونتى يهتم بدراسة اللغة، فيقول إنها فى صميمها

خـروج عن الذات، واتجـاه نحـو الغـيـر. وليس القـول مـجـرد رداء خـارجى يرتديه الفكر، بل حـضـور للفكر نفسـه فى صـمـيم العـالم المحسـوس. أى أن اللغـة ليست مـجـرد عـرض خـارجى يصـاحب العـمليات الذهنية التى تقـوم بهـا الـذات، بل هـى عبـارة عن الوضع الذى تتـخـذه الذات الناطقـة فى عـالم المعانى. ولا يعنى هـذا كمون مـعنى اللفظ فى صـمـيم هذا اللفظ من حـيث هو صـوت، بل يعنى تأكـيـد مـا للغـة من طابع عـرضـى يجـعل منهـا عـمليـة إصطناعـيـة مقصودة لا تنهض على مجرد علامات طبيعية موجودة أصلاً.

ويرى مـيـرلو بونتى أن الإنسـان يملك قـدرة غـيـر مـحـدودة على التعبير، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق اللغة فحسب، بل يعبر عن نفسـه أيضًـا مـسـتـخـدمًا بعض العـلامـات أو الإشـارات أو الإيماءات أو الحركات أو اللفتات أو الانفعالات التى هى الأصل فى كل تعبير لغوى. وهذه القدرة الفائقة على التعبيـر هى التى عملت على ظهور «عوالم لغوية» لدى الإنسان وفى مقدمتها «عالم الشعر». كذلك فإنه فى بعض الحالات تعود بنا اللغة إلى العالم الطبيعى للإنسان، حين يرتد بها القول أو الكلمة إلى تلك الطاقات العاطفية أو الانفعالية التى تشكل مصادر التعبير الفنى بصفة عامة.

ويتفق ميـرلو بونتى مع أندريه مـالـرو فى أن فن كفن التصـوير يمـثل لغـة ضـمنية ينطق بهـا المصور على طريقـته الخـاصـة. لكن المقارنة بين التصـوير واللغة لا يمكن أن تصح إلا إذا تم انتزاعهمـا مما يمثلانه، لكى يجتمعا تحت مفهوم «التعبير الإبداعى»، بحيث

يمكن اعتبارهما مجرد شكلين مختلفين لمحاولة فنية واحدة. فقد كانا منذ البداية مجرد وسيلة لخدمة الآلهة، ثم تطورت الحضارة الإنسانية واستطاع كل من التصوير والشعر أن يصبحا تعبيرًا زمنيًا دنيويًا عن القيم الدينية والمقدسات العريقة منذ فجر البشرية. ولعل هذا ما عبر عنه الأديب الفرنسى لابروبير عندما قال إن مهمة الأديب الوحيدة تتمثل فى الاهتداء إلى التعبير الصحيح الذى حددته لغة الأشياء سلفًا لكل فكرة ما من الأفكار. وهى نظرية تفترض أن ثمة فنًا قبل الفن، أو أدبًا قبل الأدب، وأن العمل الفنى لا يبلغ الكمال المنشود إلا إذا استطاع أن ينتزع إجماع الناس المرتبط بطبيعتهم الأولى.

أما جان بول سارتر فيرى فى كتابه (ما الأدب؟) أن القول هو بمثابة لحظة من لحظات الفعل. والفنان - على النقيض من الأديب - لا ينظر إلى الألوان والأنغام باعتبارها لغة، ما دام الهدف الذى يرمى إليه هو خلق أشياء، لا تسجيل علامات أو استعمال إشارات. ولذلك فالالتزام الفكرى والعقائدى المفترض فى الأديب الذى يستخدم كلمات محددة لانجده عند المصور أو الموسيقى. وفى كتابه (مواقف) يوضح سارتر أن الأدب بطبيعته فن التزام، كما هو أدب مواقف. والنثر عنده هو أولاً وقبل كل شئ تعبير عن وجهة نظر العقل، وأن الكتابة هى طريقة معينة من طرق الالتزام أو إرادة الحرية وعملية الكتابة تفترض عملية القراءة، والعمل الأدبى لا يبلغ تمامه إلا إذا وضع الكاتب نصب عينيه أنه يكتب ليواجه نفسه أمام حرية القارئ.

ويفرق سارتر بين النثر والشعر فيقول إن النثر أدب ملتزم فى حين أن الشعر أدب غير ملتزم، وبذلك يتساوى الشاعر عنده بالمصور والموسيقى، إذ أن مهمته تتوقف عند الألفاظ كما تتوقف مهمة الآخرين عند الألوان والألحان. أما الناثر فيستخدم الألفاظ ولايخدمها. فاللغة تلزمه على رفض موقف الصمت، فى حين يرى سارتر أن الشاعر لا يعتبر الكلمات مجرد أدوات، بل باعتبارها أشياء. فإذا كانت اللغة بالنسبة إلى الناثر عالمًا من الدلالات أو الإشارات أو العلامات أو المعانى، فإنها بالنسبة إلى الشاعر عالم من الأشياء والموضوعات، وبناء من أبنية العالم الخارجى. ولهذا فهو لا يرى فى الكلمات رموزًا تشير إلى بعض مظاهر هذا العالم، بل صورًا واقعية لتلك المظاهر. فالمعنى عنده مصبوب فى قالب اللفظ،مستوعب فى جرس الكلمة، والكلمات أشياء طبيعية لا تزال فى حالة الوحشية الفطرية، والمعانى خواص كامنة فيها.

والألفاظ الشعرية - عند سارتر - تتجمع بفعل بعض الارتباطات السحرية القائمة على التوافق والتنافر، مثلها فى ذلك مثل الألوان أو الألحان حين تتجاذب أو تتنافر، فيصبح لجرس الكلمة، وطولها، وارتباطاتها بالمذكر أو المؤنث، ومظهرها البصرى بصفة عامة، طابع خاص يجعل لها وجهًا محسوسًا،وعندئذ لا تصبح الكلمة مجرد تعبير عن المعنين، بل تمثيل له. وإذا كان الشاعر يقذف بمشاعره إلى قلب القصيدة، فإنه بمجرد أن تتحول المشاعر إلى شعر، تستولى الكلمات عليها وتحيلها إلى مجازات واستعارات قد لا تدل عليها حتى فى عينى الشاعر نفسه. فالألفاظ الشعرية تتجمع كالأشياء، كى تتألف منها ما أسماه سارتر بالوحدة الشعرية.

أما النثر فهو لغة الالتزام، والأديب الملتزم يدرك ما لكلماته من خطورة بوصفها أداة اجتماعية تضع على عاتقه مسئولية أمام نفسه وأمام الآخرين. بل إن الكلمات مسدسات محشوة؛ وإذا تحدث الكاتب فإنه يطلق النار فى واقع الأمر. إن فى إمكانه أن يصمت، لكن ما دام اختار لنفسه أن يطلق النار، فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل، بأن يصوب نحو أهداف محددة، وليس كطفل يطلق النار كيفما اتفق، مغلقًا عينيه، مقتصرًا على التلذذ بسماع أصوات الطلقات وهى تدوى من بعيد. وإذا كان الأديب قد ألزم نفسه فى استخدامه للغة، فعليه أن يتخذ من الكلمات أسلوبه الخاص فى إرادة الحرية وتحقيقها. وكما أن الوقفة الموسيقية تستمد وظيفتها من الأنغام والألحان التى تجئ قبلها وبعدها، فإن الصمت يتحدد أيضًا بالقياس إلى الكلمات السابقة عليه واللاحقة له، ولذلك ففى الصمت لحظة من لحظات اللغة. وحين يصمت الكاتب فإن هذا لا يعنى أنه أصبح أبكم، بل يعنى أنه لا يريد أن يتكلم؛ والامتناع عن الكلام هو نفسه كلام.

ولا يكتسب الكاتب صفته الحقيقية لمجرد أنه اختار أن يقول أشياء بعينها، وإنما لأنه اختار أن يقولها على نحو محدد لهدف معين. ولذلك فإن أسلوب الكاتب هو الذى يمنح النثر كل قيمته. وإذا كان المفروض فى الألفاظ النثرية أن تكون شفافة حتى تسمح لعين القارئ باختراقها من أجل النفاذ إلى معانيها، فإن الأسلوب الأدبى الصحيح هو الذى لا يكاد يشعر به القارئ، لأنه يقوم بدوره فى خدمة المعانى وتوضيحها دون أن يستوقف أنظار القراء، مثل

اللوح الزجاجى الشفاف الذى يبين عما خلفه دون أن ينتبه إليه الناظر. ولذلك يقرر سارتر أن المتعة الجمالية النقية الخالصة فى النثر تأتى دائمًا كشئ غير مقصود، أو شئ خفى لا يكاد المرء يفطن إليه. وبهذا يعارض سارتر جيرودو الذى يقرر أن هدف النثر يتمثل فى الاهتداء إلى الأسلوب؛ أما الفكرة فإنها تأتى فى مرحلة تالية، فيقول سارتر إن الفكرة لا تجئ مطلقًا على هذا النحو، ذلك أن الأفكار والموضوعات مشكلات متجددة ومتفتحة باستمرار كأنما هى نداءات أو دعوات،وبهذا لا يفقد الأدب شيئًا حين يجعل من نفسه فنًا ملتزمًا. ويعلق زكريا إبراهيم على رأى سارتر هذا فيقول فى كتابه (فلسفة الفن فى الفكر المعاصر):

«وضع سارتر النثر فى جانب، وشتى الفنون الأخرى من شعر، وتصوير،وموسيقى،و نحت، فى جانب آخر، وكأن الالتزام وقف على الكاتب وحده، أو كان فى استطاعة باقى الفنون الأخرى أن تستقل عن كل غاية اجتماعية. والحق أن سارتر قد أراد أن يقول لنا إن الأدب فى جوهره نفعى، فليس بدعًا أن يقترن بالالتزام والدعوة إلى الحرية، فى حين أن غيره من الفنون إنما هى أقرب إلى التخيل منها إلى التدبر العقلى، فهى أدخل فى باب العواطف والانفعالات منها فى باب المعانى والدلالات، وبالتالى فإنها ليست من «الالتزام» فى شئ ولاشك أن سارتر كان متأثرًا فى فهمه هذا للشعر بالنزعة الرمزية فى الشعرالفرنسى، على نحو ما عبر عنها - بصفة خاصة - الشاعر الفرنسى الكبير رامبو. ولكن من المؤكد أنه لو اتجه المرء ببصره نحو شعراء من أمثال هيلدرلن، ونوفالس، وت. س. إليوت

وغيرهم لوجد فى الشعر من المعانى الذهنية والدلالات الميتافيزيقية ما قد يدفعه إلى التقليل من حدة تلك الهوة التى أقامها بين النثر والشعر. والحق أن الفن - سواء أكان نثرًا أم شعرًا أم تصويرًا أم نحتًا أم موسيقى أم غير ذلك - إنما هو فى صميمه لغة رمزية تقوم على طائفة من الأشكال أوالرموز. فليس هناك موضع للقول بأن المصور يهدف إلى اللون فى ذاته، أو أن الموسيقار يهدف إلى النغم فى ذاته، أو أن الشاعر يهدف إلى اللفظ فى ذاته، وإنما لابد من التسليم بأن ألوان رنوار تحمل دلالات، وأن موسيقى بيتهوفن تنطوى على معان، وأن قصائد إليوت عامرة بالأفكار. ومهما كان من أمر تلك التفرقة الحاسمة التى أقامها سارتر بين النثر من جهة، وغيره من الفنون الأخرى من جهة أخرى، فستظل الفنون جميعًا لغات رمزية تتنوع أساليبها، وتتعدد أشكالها».

أما المفكر والفيلسوف المعاصر مارتن هايدجر الذى يعد زعيمًا للمدرسة الألمانية فى الوجودية، فيوضح فى كتابه (متاهات) تحت فصل بعنوان «الأصل فى العمل الفنى» أن الشعر هو جوهر الفنون، لأن الشعر لغة، واللغة هى أداة الإنسان لتحقيق العلانية، وإظهار المستخفى، أو هى تجلى الموجود البشرى فى العالم الخارجى.. وإذا كان وجود الصخرة أو النبات أوالحيوان لا يستطيع التجلى أو الانتشار فذلك لأنه لا يملك لغة. وما دامت اللغة هى المظهر الأكبر لخروج الإنسان إلى عالم العلانية، ورفضه لكل امتزاج بالوجود المختلط المتخفى، فإن هذا يدل على أن كل فن فى جوهره هو صورة من صور اللغة. وكما أن للغة طابعًا تاريخيًا، فإن للفن أيضًا

صفته التاريخية التى تجعل منه مظهرًا ليقظة شعب ما من الشعوب فى سعيه نحو تحقيق شخصيته القومية، وتأكيد عالمه الخاص. ولذلك فإن سائر الفنون التاريخية عند مختلف الشعوب هى مجرد لغات ابتدعها البشر من أجل بلورة كيانهم الإنسانى، وإعلانه على صورة عالم خاص ينطق بلسانهم، ويعبر عن وجودهم بل ويجسده.

أما فيلسوف الجمال إرنست كاسيرر (١٨٧٤ ـ ١٩٤٥) الألمانى المولد والأمريكى الجنسية فقد قدم مفهومًا رمزيًا للغة الفن فى كتابيه (فلسفة الأشكال الرمزية) و(مقال عن الإنسان). فالفن عنده مظهر من مظاهر الحضارة الانسانية مثل اللغة، والدين، والأسطورة، والتاريخ، والعلم.. إلخ. وليس الإنسان فى نظر كاسيرر مجرد «حيوان ناطق» بل هو فى حقيقته «حيوان رامز» أو صانع للرموز كلفة لا تقدر عليها المخلوقات الأخرى. وليست الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التى تشير إلى بعض المعانى أو الأفكار أو التصورات، بل هى شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التى تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته.. إلخ. ولذلك يرى كاسيرر فى الفن لغة من اللغات الرمزية العديدة التى حاول الإنسان اصطناعها فى فهمه للعالم، كما يرى فيه تمثيلاً وتأويلاً وليس مجرد تعبير بالكلمات عن ذات الفنان. فالطابع الذاتى للشاعر ـ مثلاً ـ لا يبدو أوضح فى الشعر الغنائى منه فى أى شكل آخر من أشكال الفن. ومهما كان من أمر تلك العواطف التى يعبر عنها الشاعر، فإن القصيدة الغنائية ـ كأى عمل فنى آخر ـ لابد من أن تنطوى على عملية

تجسيد أوتحقيق موضوعى. ولذلك قال الشاعر الفرنسى الرمزى مالارميه إن الشعر لا يصنع من أفكار، بل من ألفاظ. وهو يعنى بالألفاظ؛ الصور، والأصوات، والإيقاعات، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعًا كل موحد لا يقبل التجزئة.

وإذا كان كاسيرر لا يرى مانعًا من تعريف الفن بقوله إنه «لغة رمزية»، إلا أنه يأخذ على كروتشى أنه قد وحد تمامًا بين اللغة والفن وكأن مشكلات علم الجمال هى بعينها مشكلات علم اللغة، والعكس بالعكس، فى حين يوجد فارق لايمكن إغفاله بين رموز الفن من جهة، والحدود اللغوية المستخدمة فى الحديث العادى أو الكتابة من جهة أخرى. صحيح أن كلا من اللغة والفن لا يقتصر على محاكاة الأشياء أو تقليد الأفعال، وإنما هو فى صميمه ضرب من التمثيل؛ لكن التمثيل اللغوى يقوم على مجموعة من الألفاظ أو التصورات، فى حين أن التمثيل الفنى ينهض على بعض الأشكال المتجسدة المحسوسة. فلا توجد عناصر مشتركة بين وصف الشاعر لمنظر من المناظر، ووصف الجغرافى أوعالم الجيولوجيا للمنظر نفسه.

أما المفكرة الأمريكية المعاصرة سوزان لانجر فقد تأثرت إلى حد كبير بارنست كاسيرر خاصة بعد أن ترجمت إلى الإنجليزية كتابه (اللغة والأسطورة) عام ١٩٤٦. وقد وضح هذا التأثير فى كتبها التى تناولت القضايا الفلسفية فى الفن، والمنطق، وعلم اللغة، وعلم الجمال مثل كتاب (ممارسة الفلسفة)، و(مقدمة فى المنطق

الرمـزى)، و(الفلسـفـة فى ضـوء جـديد)، و(الشكل والإحسـاس)، و(صور فلسفـية). ففى كتابهـا (الفلسـفـة فى ضـوء جـديد) تناقش الأساس الفلسفى الذى قامت عليه (الوضعية المنطقية)، وهو الذى يؤكد أن حدود اللغة هى حدود التجربة البشرية نفسها، وأن كل ما لا سبيل إلى التحقق منه تجريبيًا ليس سوى لغو فارغ لا معنى له على الإطلاق.

لكن الرمز - بصفته أداة للفن - ليس وقفًا على التفكير اللغوى، لأنه يمتد ليشمل مجالات أوسع من المجال اللفظى الصرف. فالعملية الرمزية التى يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشرى بما فيها من فن، وحلم، وأسطورة، وخرافة، وطقوس دينية، وميتافيزيقيا وغير ذلك. فاللغة التى يستخدمها الإنسان فى حياته اليومية ليست إلا مظهرًا واحدًا من مظاهر تلك العملية الرمزية التى يضطلع بها هذا الإنسان والتى تمثل المصدر الأساسى لعملية الإبداع الفنى. ذلك أن عالم المعانى أوسع بكثير من عالم اللغة، وهو ما أثبته فلاسفة عديدون من أمثال شوبنهاور، وكاسيرر، وديوى، ووايتهيد وغيرهم ممن اقتنعوا بأن اللغة ليست السبيل الأوحد إلى التعبير عن المعانى وأنه ليس من الضرورى أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفعال أو حالة وجدانية.

لذلك تؤكد سوزان لانجر فى كتابها (صور فلسفية) على أن اللغة هى وسيلتنا الأولى إلى التعبير التصورى، لكن هذا لا يعنى أن كل ما تعجز اللغة عن التعبير عنه هو مجرد وهم لا صورة له ولا

كيان. فإذا كان التعبير الفكرى هو أوضح مظهر من مظاهر النشاط الذهنى، فإن هذا لا يعنى أن تكون اللغة هى الأداة الرمزية الوحيدة. فتقرر سوزان لانجر أن فى الميتافيزيقا والفن رموزًا تعبر عن معان عقلية إلى أبعد حد. ذلك أن علم المعانى أوسع بكثير من مجال علم اللغة. ويكفى أن نرجع إلى أية قصيدة من القصائد لنتحقق من أنها تعبيرات رمزية تحمل معانى ضمنية. إن أى عمل فنى لا يمثل مجرد صيحات انفعالية، بل هو أشبه مايكون بنسق رمزى ابتدعه الفنان للتعبير عن شعوره فى مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية.

وتؤكد سوزان لانجر على أن جوهر الفن لا ينحصر فى عملية التعبير عن الذات، وأن مهمة الفنان ليست فى أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها فى حياته الوجدانية الخاصة، ولكن فى التعبير عن بعض المعانى العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير. فليس فى وسعنا ترجمة المشاعر والانفعالات إلى لغة الألفاظ والعبارات، برغم أن هناك ألفاظًا عامة تشير إلى مشاعر الإثارة،والهدوء، والغبطة، والأسى، والحب، والكراهية.. إلخ، ولكن ليس ثمة لغة - سوى الفن - يمكن أن تصف لنا كيف يختلف هذا الفرح المعين اختلافًا جذريًا عن غيره من أنواع الفرح الأخرى، أو كيف يفترق هذا الحب المعين عن كل ما عداه من ضروب الحب الأخرى. ولذلك فإن الفارق كبير بين الرمز الفنى والرمز اللغوى، لأن العمل الفنى لا يشير إلى شئ آخر يمتد فيما وراءه. ومن هنا كان الوجدان الذى يعبر عنه العمل الفنى وجدان

مباشر لا ينفصل عنه. والناقد الموضوعى لايتحدث عن الوجدان الذى يعنيه العمل الفنى، بل يتحدث عن الوجدان الكامن فى العمل الفنى، كحالة باطنة فى أعماقه. ولذلك تؤكد سوزان لانجر على أن العمل الفنى عبارة عن لغة رمزية تنقل إلينا كيانًا مباشرًا، وتعبيرًا حيًا، وتحيطنا علمًا بحقيقة ذاتية وجدانية.

إن الوظيفة الأولى للفن هى تحويل الوجدان إلى حقيقة موضوعية، بحيث يكون فى وسعنا أن نتأمله ونفهمه. والفن يستخدم فى هذه المهمة لغته الخاصة به والتى تعمل على صياغة الخبرة الباطنية وتشكيل الحياة الداخلية وغير ذلك من التحولات الوجدانية التى يعجز عنها الفكر اللغوى والرموز اللفظية المباشرة. ولذلك فالفن هو الرمز الطبيعى المجسد لحياتنا الوجدانية.

أما عالم الجمال الإنجليزى هربرت ريد فيوضح فى كتابه (أشكال وأشياء مجهولة) ١٩٦٠ أنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات فإن للفن لغته التى تعتمد على الرموز، ومثل هذه اللغة الرمزية لابد من أن يكون لها نسقها الخاص من القواعد، وإن كان الأصل فى هذا النسق هو التقاليد أو العرف. فالفن هو لغة الرموز أو العلامات غير اللفظية. والنشاط الفنى أثبت - ولا يزال - أن حدود اللغة ليست بالضرورة الحدود النهائية للخبرة البشرية، ما دامت الأشياء التى قد لا تنجح اللغة فى التعبير عنها، قد تلقى عند الفنان أشكالاً موفقة تكون بمثابة لغة رمزية تفصح عن مكنوناتها. أى أن التعبير الفنى لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن بعض

الجوانب الخفية من تجربتنا الحية، مما قد لا تنجح اللغة العملية المباشرة فى الكشف عنه. وإذا كان اختراع الكتابة قد أعفى الإنسان من تمثيل الأشياء المحسوسة بمجموعة من الصور المرئية فإن فى احساسات الإنسان ومشاعره قد أوجد لديه الحاجة إلى التعبير عن وعيه الآخذ فى الرقى بلغة رمزية تفوق فى دقتها لغة الكتابة. ولذلك يفرق ريد تفرقة واضحة بين طريقتين من طرق التواصل البشرى: طريقة محدودة ابتدعها الإنسان وهى اللغة، وطريقة أخرى أوسع مدى خلقتها الطبيعة، وتلك هى الفن.

أما أ. أ. ريتشاردز فى كتابه (مبادئ النقدالأدبى) فيوضح أن مفردات لغة الأدب والفن تتمثل فى البناء والشكل، والتوازن، والتركيب، والتصميم، والوحدة،والتعبير، والبعد، والحركة، والنسيج، والصلابة،والإيقاع، والعقدة، والشخصية، والصراع،والتناغم، والجو، والتطوير.... إلخ. وقد نجحت اللغة التى يستخدمها النقاد التقليديون فى أن تخفى عنا الأشياء التى نتحدث عنها إلى حد كبير. فهم مضطرون دائمًا إلى التكلم عن هذه المفردات كما لو كانت أشياء مادية معينة، فى حين أن الملحوظات التى يقولها هؤلاء النقاد لا تتعلق بهذه الأشياء المادية وإنما تتعلق بحالات شعورية أى بتجارب معينة. فإذا تحدث الناقد مثلاً عن العقدة فى المسرحية، فإنه يغيب عنه كلية أنه يتحدث طوال الوقت عن أحداث ذهنية، لأن الألفاظ التى يستخدمها تحول بينه وبين الأشياء الحقيقية التى يتعامل معها.. ولكى يهرب الناقد من هذا المأزق فلابد أن يستعين بلغة العلم التى تضمن له أكبر قدر ممكن من الوضوح. فالنقد

الفنى هو فى حقيقته علم. وعندما يصل الناقد إلى هذه الدرجة من الموضوعية العلمية واللغوية، فإنه يستطيع أن يؤكد أن التأثير النفسى الذى ولده الشئ فيه إنما يرجع إلى ملامح خاصة فى هذا الشئ. وفى هذه الحالة لا يكتفى الناقد بوصفه لتأثير الشئ فى نفسه، وإنما يبين لنا أيضًا صفة فى طبيعة هذا الشئ. ومثل هذا النقد الأكثر شمولاً هو الذى نرغب فيه دائمًا.

ومن الواضح أن قضية اللغة فى الفن والأدب قضية معقدة ومتعددة الجوانب، ويصعب علينا حصرها فى هذا المجال، ولذلك اكتفينا بإبراز بعض جوانبها الأساسية من خلال اتجاهات الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد عبر العصور حتى تكون بمثابة مفاتيح ومداخل لمن يريد التوغل فى هذا المجال الثرى المثير.

الفصل السادس

الأسلوب

كان الإغريق روادًا فى مجال تقنين مفهوم الأسلوب تقنينًا نقديًا وعلميًا، لدرجة أن مدارس البلاغة ودراسات علم الجمال عندهم تمكنت من وضع الأساس الذى دارت حوله كل المناقشات والتحليلات حتى عصرنا هذا. ولعل النظريتين الأساسيتين فى مجالات التنظير للأسلوب ترجعان إلى أفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهما من الفلاسفة والنقاد ليشرح الفروق بين النظريتين.. فقد اعتبر أتباع أفلاطون الأسلوب خاصية موجودة فى بعض وسائل التعبير اللغوى وغائبة فى البعض الآخر لأنها تعتمد على مهارة الكاتب فى إخضاعها لمتطلبات التعبير، وهى مهارة لا يملكها كل

كاتب. أما أتباع أرسطو فاعتبروا الأسلوب نسيجًا عضويًا كامنًا فى كل أنواع التعبير. أى أن مدرسة أفلاطون تتكلم عن العمل الأدبى الناضج بصفته عملاً له أسلوب والعمل الأدبى التافه بصفته فاقدًا لمثل هذا الأسلوب؛ فى حين تري مدرسة أرسطو فى كل عمل تعبيرى أسلوبًا قد يتراوح بين السمو والانحطاط، بين القوة والضعف، بين الجودة والسوء، لكنه يظل أسلوبًا فى النهاية.. وهكذا أصبح الأسلوب مصطلحاً فى النقد الأدبى يعتبره البعض أداة جاهزة للاستخدام فى الإبداع الأدبى، وقد يفشل بعض الأدباء فى استخدامها، فى حين يعتبره البعض الآخر خاصية عضوية مرتبطة بكل عمل أدبى على حدة، ولا يمكن أن تنفصل عنه لأنه القوة الدافعة لتنظيمه وتشكيله وبلورته فى النهاية. لكن المدرستين فى النهاية تستخدمان المصطلح النقدى لتسمية أو وصف طريقة أوخاصية التعبير اللغوى أو الأدبى.

وكان مفهوم أفلاطون للأسلوب نتيجة طبيعية للنظرية الإغريقية التى تنادى بأن وظيفة الأسلوب تتمثل فى التناسب بين مضمون الفكرة وشكلها كى تبلغ الكمال المنشود، فعندما تستخدم الفكرة من خلال الشكل التعبيرى المناسب لها فلابد أن يتواجد الأسلوب كى ينظم هذه العلاقة. والفكر والشكل وحدة عضوية لا تقبل الانقسام أو الانفصام. وهذا المفهوم يؤكده إنجيل القديس يوحنا الذى يبدأ بهذه الآية «فى البدء كان الكلمة»، أى أن العقيدة المسيحية أيضًا تنهض على وحدة المضمون والشكل.

ولذلك فالأسلوب ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها فى أى مجال من مجالات التعبير، ذلك أن الفكرة لن تكون نفسها على الإطلاق إذا تم التعبير عنها بطريقة مختلفة. فأى تغيير فى الشكل التعبيرى لابد أن يؤدى إلى تغيير فى المضمون الفكرى. وكان إصرار الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير فى البحث عما أسماه بالكلمة الدقيقة المناسبة نابعًا من هذا المفهوم على أساس أن الكلمة المناسبة والضرورية موجودة ويمكن اكتشافها واستخدامها. ويقول الناقد الأمريكى وولتر باتر إن الأسلوب فى النثر هو نتيجة التزاوج بين الجمال والحقيقة، والاتحاد بين البنية الجميلة للكلام والرؤيا الكامنة فيه والنابعة منه. أما فى الشعر فإن الإلهام أو الوحى أو الجنون الشعرى أو الانسياب اللاشعورى فتبدأ بوادره قبل أن يكون هناك أسلوب جاهز للالتحام به. وهذا هو المفهوم الرومانسى الذى يطبقه الشاعر والناقد ماثيو أرنولد على الشاعر الرومانسى الكبير وليم وردزورث عندما يقول عنه إن وجود الأسلوب عنده رهن بالطبيعة التى يبدو أنها تأخذ القلم من يده، وتكتب نيابة عنه بقوتها العارية، البحتة، القادرة على اختراق الأشياء وصولاً إلى جوهرها. وعندما يحدث هذا فلابد أن يكون العمل الفنى حتمى الوقوع، وفريدًا فى نوعه، ولا يمكن تقليده أو تكراره.

وغالبًا ما يصف النقاد غياب الأسلوب المتميز فى عمل فنى ما بالبلاغة الجوفاء، أو العبارات الإنشائية، أو المحاكاة الساذجة، أو التقليد الأعمى، أو القوالب الجامدة، أو التراكيب المستهلكة. فعندما يرحل الإلهام، وينضب الوعى، وتنعدم الرؤيا، وتضمحل

الثقافة فلابد للأسلوب أن يختفى ويتلاشى بدوره. فالكاتب فى هذه الحالة يحاول تحقيق حالة من الإلهام بتقليد الكتاب الملهمين فعلاً، أى بتقليد أسلوبهم الذى كان نتيجة إلهامهم الخاص بهم. وهو لا يعلم أن المحاكاة تتنافى تمامًا مع الإلهام الذى يسعى دائمًا إلى ابتداع الجديد والمبتكر من خلال الأسلوب الذى يؤدى إلى هذه النتيجة. فالإلهام والأسلوب وجهان لعملة واحدة: هى الإبداع الفنى، وهى عملة تختلف من أديب إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع. بل تختلف من جزء إلى آخر فى نفس العمل الفنى إذا لم يكن الأديب متمكنًا تمامًا منه ومالكًا بالفعل لناصيته؛ فقد نجد فقرة زاخرة بالإلهام ومتدفقة بالإيحاءات فى حين لا نجد فى أخرى سوى بلاغة جوفاء أو حشو نشائى.

ولعل من أهم وظائف الاسلوب مساعدة الفكر فى إحداث الأثر الذى يبتغيه بأفضل صورة ممكنة. ومن هنا كان تعريف الروائى الفرنسى ستندال للمشكلة الحقيقية التى تواجه الناقد بأنها الضرورة التى تحتم عليه إدراك الأثر الكلى الذى يجب على الفكر تقديمه من خلال العمل الفنى بأسلوبه المتميز الخاص به. ولعل أفضل محك يمكن استخدامه فى هذا المجال يتمثل فى اختيارالأسلوب وتحليله. لكن ستندال لا يرى فى الأسلوب مجرد محك وإنما عصارة تسرى فى جسد العمل الفنى، كالروح نشعر بها ولا نعرف أين هى على وجه التحديد، ولذلك يتعذر إدراك كنه الأسلوب بعملية منطقية تحليلية بحتة. ومن هنا كانت حتمية استيعابه مباشرة من خلال الأثر الذى يمارسه على الحاسة المدربة

عند النقاد الأكفاء. وهذه الكفاءة لا تتأتى إلا من خلال ممارسة الأثر الكلى الذى يسعى المضمون الفكرى إلى إحداثه. والناقد يمكنه وضع يده على الأسلوب من خلال قيامه بعمليات متتابعة من التذوق الفنى فى شتى الأعمال الفنية بحيث تتربى عنده ملكة إدراك كنه الأسلوب بعد ذلك فى أى عمل فنى.

أما تلاميذ المدرسة الأرسطية فيرون الأسلوب بصفته قاسمًا مشتركًا بين أفراد جنس واحد لا يمكن التعرف عليهم إلا من خلاله، إذ لا يعتبرونه عصارة بل نتاجًا لعوامل كثيرة خاصة بكل عمل فنى على حدة. أى أن هناك أساليب متعددة بتعدد الأعمال الفنية؛ وهى تختلف سواء فى النوعية أو الدرجة. ولذلك فإن هذا القاسم المشترك أو الجنس المشترك يتشعب إلى أجناس فرعية وأجناس ثانوية تصب فى النهاية فى عمل فنى محدد له خصوصيته. وكانت مقولة «الأسلوب هو الرجل» للكاتب والمؤرخ الطبيعى الفرنسى چورچ لويز بافون (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) أشهر ما قيل فى هذا المجال، وفى كتابه (مقالة فى الأسلوب) ١٧٢٣ أصر على أن الأسلوب وليس المضمون هو العامل الذى يقرر نوعية الأعمال ويسمح لها بالدخول إلى عالم الأدب والفن. أما الفيلسوف الألمانى شوبنهاور فقال إن الأسلوب هو القدرة العقلية متجسدة فى ملامح ملموسة ظاهرة، فى حين قال المفكر الدينى الكاردينال نيومان إن الأسلوب هو التفكير وقد تحول إلى لغة يمكن أن يدركها الآخرون. كل هذه التعريفات وغيرها تعكس نفس المفهوم حول كنه الأسلوب ووظيفته كما نجدهما عند أتباع أرسطو. وإذا كان الناقد الأرسطى

ينظر إلى الأسلوب على أنه جنس مشترك بين الأعمال الفنية، فإنه يصنف الأجناس والشعب المتفرعة منه عندما يحلل التأثيرات المتبادلة بين الأدباء فيقول مثلاً إن هذا أسلوب ميلتونى، نسبة إلى الشاعر جون ميلتون، أو أن هذا أسلوب القرن الثامن عشر، أو أسلوب منحل، أو عادى، أو تهكمى، أو ساخر، أو متعال، أو جاد، أو هازل... إلخ. لكن العمل الفنى الناضج يظل فى النهاية ذا بصمة خاصة به برغم هذه الملامح العامة التى يستمد منها بصمته، ذلك أن عمومية الجنس لا تتعارض مع خصوصية أفراده.

وقد اصطلح النقاد على تقسيم الأسلوب إلى سبعة أجناس فرعية. الجنس الأول ينتمى إلى كاتب عملاق فرض ظله على كتاب آخرين فنقول مثلاً هذا أسلوب هومرى نسبة إلى هوميروس والثاني ينتمى إلى عصر له ملامح أسلوبية معينة ومتميزة فنقول مثلاً هذا أسلوب العصور الوسطى، أو عصر النهضة؛ والثالث ينتمى إلى لغة معينة أو طريقة أداء ارتبط بها فنقول مثلاً هذا أسلوب چيرمانى أو غنائى؛ والرابع ينتمى إلى موضوعه أو مضمونه فنقول مثلاً هذا أسلوب فلسفى، والخامس ينتمى إلى بقعة جغرافية معينة فنقول مثلاً هذا أسلوب أزقة لندن أو حوارى الإسكندرية؛ والسادس ينتمى إلى الطريقة التى يفضلها جمهور المستمعين أو المتفرجين فنقول مثلاً هذا أسلوب شعبى؛ والسابع ينتمى إلى الهدف الذى يسعى إليه فنقول مثلاً هذا أسلوب فكاهى أو هازل. والناقد الأرسطى يضع جنسًا أو عدة أجناس أو كل هذه الأجناس فى اعتباره عندما يتعرض لتحليل الأسلوب فى عمل فنى

ما، فهى عناصر لا تلتزم بمسارات محددة وإنما تتفاعل فيما بينها كلما أتيحت لها فرصة الالتحام والامتزاج والتفاعل.

ففى الجنس الأول حيث يستمد الأسلوب خاصيته الأساسية من كاتب ترك بصماته الواضحة على أعماله التى أثرت بدورها على أعمال معاصريه ومن جاءوا بعده، نجد على سبيل المثال هوميروس، وميلتون، وشكسبير، ودانتى الذين كانوا بمثابة مدارس أسلوبية متميزة تربى فيها تلاميذ عديدون تأثروا بهم كما أثروا فى بعضهم بعضًا. وأحيانًا يمتد الأثر قرونًا عديدة مثل شيشرون الخطيب والمفكر الرومانى الذى لا يزال يباشر تأثيره على خطباء ومفكرين وسياسيين حتى يومنا هذا فى معظم اللغات الحية سواء فى التفكير أو الكتابة.. وأحيانًا يتم صك مصطلح أو كلمة لتدل على أسلوب كاتب معين فيقال الهوميرية والشيشيرونية والدانتية... إلخ.

والجنس الثانى الذى ينتمى فيه الأسلوب إلى مرحلة تاريخية معينة: يوم أو عقد أو قرن أو حدث تاريخى أو عصر أو عصر أدبى، يحدد ويعرف بالطريقة التى يؤثر بها العامل الزمنى فى الأسلوب، فيقال أسلوب حديث، أو أسلوب ما قبل شكسبير، أو أسلوب العصر الذهبى للأدب اللاتينى، أو أسلوب العصر العباسى الأول أو الثانى أو المماليك... إلخ.

أما الجنس الثالث الذى ينتمى إلى لغة معينة أو طريقة أداء ارتبط بها، فيتأثر الأسلوب فيه بطريقة التعبير التى تقوم بتوصيله إلى الآخرين، طبقًا لنوعية الأداة أو خصائص اللغة. فالعمل الأدبى

الذى يكتب بالألمانيـــة لابد أن يخـــتلف عن العـــمل الذى يكتب بالفرنسية. ذلك أن ما يطلقون عليه عبقرية اللغة يمنحها شخصية متميزة وخاصة فى وسائل التعبير وغاياته، بحيث يجعلها مختلفة عن أية لغة أخرى. أما فى مجال أسلوب الأداء والتوصيل فإن الغايات والإيحاءات والإشارات والإحالات والمعانى بين السطور وظلالها تختلف أيضًا من لغة إلى أخرى؛ وأيضًا فى داخل الجنس الأدبى الواحد لأنها تختلف أيضًا من أداة إلى أخرى فى نفس اللغة. ومن هنا كانت الاختلافات الأسلوبية بين الشعر الغنائى، والملحمى، والدرامى، وشعر الموال. كذلك فى النثر هناك اختلافات أسلوبية بين نثر المقالة، ونثر الرسائل، ونثر الخطابة، ونثر الرواية. ذلك أن الأداة اللفظية تؤدى إلى اختلافات أسلوبية، فيقال هذا أسلوب منمق، وهذا متقعر، وهذا مفتعل، وهذا مغرم بالمحسنات البديعية، وهذا زاخر بالإطناب، وهذا ضعيف نحويًا... إلخ.

أما الجنس الرابع الذى ينتمى إلى موضوعه أو مضمونه، فيتأثر فيه الأسلوب طبقًا لعملية التشكيل التى يمارسها المضمون على وسيلة التعبير. ومن هنا كانت الاختلافات بين الأسلوب العلمى، والفلســفى، والأدبى، والتــاريخى، والقــانونى، والكومــيــدى، والتراچيدى، والتعليمى... إلخ. نظرًا للاختلاف فى نوعية المضامين نفسها.

أما الجنس الخامس الذى ينتمى إلى بقعة جغرافية معينة، فيمكن التعرف عليه من التأثير الذى تمارسه البيئة الجغرافية على

طرائق التعبير الفنى مثل الأسلوب الذى يتبعه الكاتب ابن المدينة، أو الإقليم، أو الحى الشعبى، أو الصحراء، أو الساحل، أو القرية. وفى البلاغة القديمة كانت الأساليب تقسم طبقًا للأقاليم الجغرافية التى نبعت منها، فيقال هذا أسلوب أتيكى (نسبة إلى أتيكا)، وهذا أسلوب رودسى أو آسيوى وهكذا. ذلك أن جغرافية المكان تخلق اللهجات، والتعبيرات، والتراكيب، والاستعارات، والتشبيهات، والخرافات وغيرها من العناصر التى تؤثر فى الكاتب الذى يعايشها ولا يستطيع تجنبها سواء بوعى أو بلا وعى، وبالتالى لابد أن تترك بصمتها واضحة على أسلوبه فى التعبير.

أما الجنس السادس الذى ينتمى إلى الطريقة التى يفضلها جمهور المستمعين أو المتفرجين فيمكن الاستدلال عليه من التأثير الذى يمارسه مزاج الجمهور على أسلوب التعبير الذى يتبعه الكاتب، والذى غالبًا ما يتراوح بين الحرص على الشعبية الكبيرة للكاتب وبين الغوغائية التى يدغدغ بها الكاتب غرائز الجمهور وشطحاته كى يكتسب لقلمه أكبر وأعرض جمهور ممكن بصرف النظر عن نوعية وقيمة ما يدعو إليه. فالكاتب بصفة عامة يضع فى ذهنه، وهو يكتب، نوعية الجمهور الذى يخاطبه تطبيقًا لمبدأ «لكل مقام مقال»، فهو يتحذلق مع المتحذلقين، وتبسط مع البسطاء، ويتحمس مع المتحمسين، ويهبط إلى مستوى السوقة والدهماء. لكن هناك مقولة نقدية تؤكد أن الكاتب الذى يترك قياده تمامًا للجمهور هو كاتب ديماجوجى تابع وليس رائدًا أو

قائدًا، ذلك أن المفروض فى الكاتب أن يرفع الجمهور إلى مستواه الفكرى والثقافى لا أن يهبط هو بمستواه ليتملق أهواء الجمهور، هذا إذا كان له هذا المستوى أساسًا.

أما الجنس السابع والأخير الذى ينتمى إلى الهدف الذى يسعى الكاتب إليه والحالة التى يريد تجسيدها فيمكن الاستدلال عليه من التأثير الذى يمارسه هذا الهدف أو الحالة على أسلوب التعبير عندالكاتب، مثل الأسلوب المسرف فى العاطفة والذى يهدف إلى إطلاق عواطف المتلقى من عنانها، و الأسلوب التهكمى الساخر الذى يحفز القارئ إلى احتقار الموقف أو الشخصية فى العمل الأدبى، أو الأسلوب الدبلوماسى الناعم الذى يثير أعجاب القارئ أو المستمع حتى لو كان مضمونه لا يوحى بهذا الإعجاب، أو الأسلوب التعليمى الذى يشبع رغبة القارئ فى المعرفة، أو الأسلوب الفنى الذى يخاطب به المتحدث أو الكاتب أبناء حرفة معينة، وهو أسلوب زاخر بالمصطلحات المألوفة لديهم ويسعى إلى الربط بينهم والارتقاء بمستواهم، أو الأسلوب الدينى الوقور الذى يملأ قلوب القراء أو المستمعين بالخشوع والرهبة.

لكن هذه التقسيمات لا تعنى أنها خانات منفصلة بعضها عن بعض تمامًا، بل إن التداخل بينها أمر وارد بل ودائم الوقوع فى العمل الفنى الواحد. فإذا كان التزاوج والتوالد دائم الحدوث بين اللغات المختلفة، فمن المتوقع بل ومن الطبيعى أن يحدث امتزاج بين الأجناس والمستويات المختلفة لشتى الأساليب،والعبرة فى النهاية

بالقيمة الموضوعية والفنية للعمل الأدبى. فالكلمات فى أية لغة أجساد حية متفاعلة، وعلاقات عضوية متشابكة ومتداخلة سواء داخل اللغة نفسها أو مع لغات أخرى، مثلها فى ذلك مثل الأجناس البشرية التى تتلاطم وتتلاحم عبر العصور كأمواج البحار والمحيطات فلا نكاد نعرفها إلا بحدودها الجغرافية التى لا تحد حركاتها سواء فى حالة المد أو الجزر.

ويتحتم على الناقد أن يفرق بن الأسلوب كجوهر أو منهج فكرى وإبداعى للمؤلف وكجنس أو أداة يستخدمها عمدًا فى توصيل عمله، ذلك أن الخلط بين المفهومين فى معالجة عمل أدبى واحد دون تنبيه القارئ إلى الحدود الفاصلة بينهما من شأنه أن يشوه فكرة القارئ عن العمل، وبالتالى يقف الناقد حاجزًا بين العمل والمتلقى بدلاً من التقريب بينهما من خلال الاستيعاب المنهجى والتذوق الموضوعى. ومن العجيب أن كبار النقاد يقعون أحيانًا فى هذا الخلها لعدم وعيهم الكامل بالفروق الواضحة بين مفهوم أفلاطون ومفهوم أرسطو للأسلوب وخصائصه ووظائفه. لكن النقاد المدققين الموضوعيين تجنبوا هذا الخلط وذلك بربط مفهوم أفلاطون بالعقل أو الروح أو النفس، وربط مفهوم أرسطو بالمنهج والأداة والطريقة ومع ذلك يظل النقد الأدبى فى حاجة إلى من يصك له اصطلاحين يتجنب بهما الخلط بين المفهومين، لأن الأسلوب مفهوم شامل وواسع ورحب، ويمكن لأى ناقد - مهما بلغ شأنه - أن يضل طريقه بين دروبه ومنعطفاته.

ولعل هذا كان بمثابة الدافع وراء المقالات والدراسات التى دارت حول قضية الأسلوب في القون التاسع عشر علي وجه الخصوص ومن خلالها نوقشت قضايا البلاغة والنقد وفلسفة الأدب والفن. فقد كتب توماس دى كوينسى مقالة من أربعة أجزاء بين عامى ١٨٤٠ و١٨٤١، حاول فيها التفرقة بين نوعين من البلاغة أو الأسلوب، الأول يتمثل فى الفن كعملية زاخرة بالحيوية ويمكن ممارستها بنفس القدر من الحيوية، والثانى يتمثل فى تحليل العملية الفنية فى محاولة لبلوغ كنهها من خلال دراسة الأسلوب. ومقياس النجاح فى هذا يتمثل فى التطابق الكامل بين الأسلوب والمضمون اللذين يتدفقان فى لحظة واحدة وينبعان من مصدر واحد.

أما چورج هنرى لويس فقد كتب مقالة عام ١٨٦٥ بعنوان «مبادئ النجاح فى الأدب» مزج فيها الآراء السابقة والتى عالجت قضية الأسلوب مثل آراء دى كوينسى وهانت وكولردج وهربرت سبنسر، وخرج منها بما يشبه القانونن النقدى الذى يؤكد أن فلسفة النقد الأدبى مرتبطة بقوانين النفس البشرية، والعمل الفنى الذى لا يدرك كنه هذه القوانين لابد أن يخرجه النقاد من رحاب الأدب والفن. والأديب العظيم هو من يكتشف أساليب وأدوات جديدة تمكنه من رؤية هذه القوانين الكونية فى أضواء أكثر حدة ومن زوايا أكثر عمقًا. وقد حدد لويس خمس خصائص للأسلوب الأدبى الناضج هى: الاقتصاد أو الدقة، والسلاسة، والاتساق، والتصاعد المستمر، والتنوع.

أما روبرت لويس ستيڤنسون فقد نشر عام ١٨٨٥ مقالة بعنوان «عن الأسلوب فى الأدب: عناصره الفنية» استقاها ستيڤنسون من خبرته الشخصية كأديب وروائى بصفة خاصة، ولم يحاول أن يستمدها من آراء النقاد الذين سبقوه. فقد ناقش فيها كيفية اختيار الأديب كلماته، ونمو النسيج الذى يصنعه منها، وإيقاع الجملة وعلاقته بمعناها النابع من مفرداتها. ويعرف ستيڤنسون الأسلوب بأنه تخليق مادة جديدة من مواد قديمة، والفنان يستخدم من اللحظة الأولى عنصرين أو أكثر، وجهتى نظر أو أكثر فى تطوير مضمونه الراهن وذلك من خلال عوامل الربط والإيحاء والتناقض والصراع وصولاً إلى العقدة الحتمية. «وكلما كان الأسلوب طبيعيًا، كان أقرب ما يكون إلى الكمال.

أما مقالة ولتر باتر عن الأسلوب عام ١٨٨٩ فيؤكد فيها أن الأسلوب هوالتجسيد الحى الملموس للعملية العقلية وهى تقوم بتنظيم الكلمات، والتعبيرات، والجمل، والفقرات بطريقة محكمة حتى تصل إلى وحدة متناغمة من شأنها القيام بتوصيل أهداف الكاتب إلى المتلقين. ولايفرق باتر فى مجال الجماليات بين الشعر والنثر الذى لا يقل فى عناصره الجمالية عن الشعر بأية حال من الأحوال. وعلى الناقد أن يبين للمتلقى مواطن الجمال أينما كانت فى كل الأنواع الأدبية دون تفرقة.

وبرغم تعدد الآراء والاجتهادات فى دراسة عناصر الأسلوب وأنواعه فقد أجمع النقاد والدارسون على أن هناك جزءًا فيه ينبع

من الوعى وآخر من اللاوعى عند الفنان. فإذا تغلب الجزء الواعى وسيطر إلى درجة ملحوظة، فإن هذا يعنى أن الفنان يعمد إلى البحث عن التأثيرات الفكرية أو الجمالية التى يريد إحداثها فى داخل المتلقى عن طريق الاختيار المقصود للشكل الفنى، والحيل اللفظية، والمحسنات البديعية، والصور البيانية... إلخ. أما إذا سيطر الجانب اللاواعى أو التلقائى المتدفق عند الفنان، فهذا يعنى أنه لا يريد ولا يهمه لفت نظر المتلقى لبراعته فى إيراد الحيل الأسلوبية. لكن العبرة فى النهاية بالأسلوب المتسق المتدفق فى يسر وسلاسة، الخالى من الافتعال والاصطناع. لكن يجب عدم الربط بن التلقائية والسلاسة، وبن الحرفية والتعقيد، لأن الأمر ليس بهذه البساطة والسطحية. فإذا كانت الحرفية عيبًا إذا استطاع المتلقى تتبع ملامحها الواضحة فى العمل الفنى، فإن التلقائية تصبح عيبًا أيضًا إذا ما أفقدت العمل كيانه المتفرد. ولعل من أهم المقولات التى ترسخت فى هذا المجال ما قاله الخطيب والمفكر اللاتينى ماركوس كوينتيليان (٣٥ - ١٠٠ بعدالميلاد) بأن فن الأسلوب الحقيقى يتمثل فى إخفاء الأسلوب عن المستمع أو القارئ حتى لا يقف حاجزًا بينه وبين العمل الفنى.

فلا يمكن فصل الأسلوب عن المادة التى يسرى فى خلاياها وشرايينها، ذلك أن الأسلوب يتمثل فى أفكار الكاتب ومشاعره كما يتجسد فى كلماته وجمله. ففى بوتقته تنصهر كل العناصر والعوامل المتفاعلة داخل الفنان فيما يتصل بعمله الفنى، وهى تنساب وتتدفق مشكلة لهذا العمل، ولذلك يستحيل على النقاد فى

مواجهة العمل الفنى الناضج وضع أيديهم على بعض العناصر فيه واستخراجها بصفتها الأسلوب الذى نهض عليه العمل. فالعوامل والعناصر التى تتفاعل لتشكيل الأسلوب وبالتالى العمل الفنى كله يصعب حصرها وتصنيفها لأنها تختلف من كاتب إلى آخر وتتنوع من عمل إلى آخر.

فالفنان بطبيعته يضع المتلقى فى اعتباره وهو يقوم بإبداع عمله، فهو فى نهاية الأمر لا يبدعه ليحتفظ به لنفسه. ونظرة الفنان إلى المتلقى ونوعيته تشكل على الأقل نبرة الأسلوب التى يمكن أن تستشف من بين السطور ومن خلال اختياره لكلمات وتراكيب معينة، وهى نبرة تتراوح بين التعالى والتواضع لكنها فى النهاية تؤثر فى المعنى الكلى للعمل. وأحيانًا يتوجه الكاتب إلى عقل القارئ مباشرة، وأحيانًا أخرى يتوجه إلى وجدانه، وأحيانًا ثالثة يتوجه إلى العقل والوجدان فى اللحظة نفسها. ولابد أن يؤثر هذا بطبيعة الحال على أسلوب التوصيل.

وإذا كان الأسلوب يعنى الاختيار والانتقاء، فإنه يعنى طرد وإبعاد كل ما ليست له علاقة عضوية بالموضوع المطروح للإبداع. ومن هنا كانت السمة الأساسية للأسلوب الناضج الراقى تتمثل فى التركيز والتكثيف والبلورة وصولاً إلى الهدف الفنى المطلوب. وهى سمة لا تتحقق إلا من خلال شروط ثلاثة: قدرة الكاتب على التفكير الواضح المتسق والتنظيم الواعى لتدفقه العاطفى؛ ونظرته الشاملة سواء تجاه العمل الذى يبدعه أو المتلقى الذى يخاطبه؛ ومدى

التطابق بين العمل على المستوى الفكرى والحسى داخله وبين العمل عند الانتهاء من إبداعه فى شكل فنى متميز وملموس.

ومن أهم وظائف الأسلوب إثارة اهتمام المتلقى حتى تتوثق الصلة بينه وبين العمل الفنى وبالتالى يحدث تأثيره المطلوب. وكلما زادت المتعة وقلت المعاناة كان التأثير نافذًا ومؤثرًا. فالأسلوب الراقى لا يعنى الأسلوب المعقد المتحذلق، ذلك أن الأديب يمكنه الكتابة عن أصعب وأعقد الموضوعات بأبسط وأسهل الأساليب، كما يمكنه العكس تمامًا. وإذا كان همه الأساسى الوصول بإنتاجه إلى المتلقى فلابد أن يوظف إمكانات الأسلوب المتسقة السلسلة لهذا الهدف. فليس من مصلحته فى شئ أن ينفر المتلقى من تعقيده وصعوبته. يقول ازرا باوند فى كتابه (كيف تقرأ):

«لا يعنى الأسلوب سوى نصاعة الفكرة وقوتها وحيويتها. فالكلمات ليست أدوات الأديب فحسب، بل هى أدوات المواطن العادى والحاكم والمشرع فى التعبير عن الفكرة أو صياغة القانون بطريقة فعالة. لكن المسئولين عن صمود هذه الكلمات وحيويتها التعبيرية، هم رجال الأدب والفكر، فهى بضاعتهم، ومع ذلك نجدهم محتقرين وملعونين من أولى الأمر. وعندما تفسد بضاعتهم، ليس من خلال التعبير عن أفكار غير لائقة، وإنما من خلال انهيار التطابق الحق بين الأفكار والكلمات، فإن الكلمات وحدها لن تصبح هى الهزيلة أو المتورمة بل الأفكار أيضًا. عندئذ لابد أن ينهار البناء الفكرى للفرد وللمجتمع على حد السواء مما

يؤدى إلى دمــار النظام كله. هـذا هو درس التــاريـخ وهو درس لـم نستوعب مجرد نصفه حتى الآن».

فـلابد أن يشـعـر الإنسـان بالضـيـاع لو وجد نفسـه عاجـزًا عن التعبير عما يدور بداخله، فما بالك لو أن المفكر أوالناقد أو الأديب أوالفنان قـد مـر بنفس المأسـاة؟! لابد أن العـالم كله سـيـتـحـول إلى فـوضى شـاملة. ولذلك كـان الأسلوب الذى مـيـز كـتـابات المفكرين والأدباء الذين شكلوا الوجدان الإنسانى عبر العصور مثالاً للوضوح والسلاسة والنصاعة والطبيعية. ومن هنا كان قول الأديب الفرنسى المعاصر جان كوكتو فى تعريفه للأسلوب بأنه الطريقـة البسيطة السلسة لقول أشياء صعبة ومعقدة، وليس العكس.. وهذا ينطبق على التفكير كما ينطبق على الكتابة. واللغة هى الوسيلة الأساسية التى يستخدمها الأسلوب فى القيام بوظيفته،ومن هنا كانت ضرورة وضوحها بل وشفافيتها حتى لا تقف حائلاً بين العمل والمتلقى.

والأسلوب يبـدأ فى نفس لحظة بداية التـفـكيـر والإبداع وليس قبلهـا. إنه ليس رداء جـاهـزًا ومـعـدًا للفكر كى يرتديه عندمـا يحل ويتواجد. كذلك ليس هناك أسلوب جيد وآخر سيئ بصفة مطلقة، وإنما يتكشف هـذا المعيـار النقـدى من خـلال تفـاعل الأسلوب مع الموضـوع، ولذلك تخـتلف جـودة الأسـاليب أو رداءتهـا باخـتـلاف الموضوعات والأعمال الأدبية، تمامًا مثل اختلاف بصمات الأصابع. فالأسلوب نتيجة للعملية الإبداعية قبل أن يكون سببًا لها، ولذلك فهـو بصـمـة خـاصـة بالمبـدع وبالعـمل الإبداعى فى الوقت نفسـه.

والفنان الذى لا يستطيع أن يدرك كنه هذه الحقيقة ويسعى لمحاكاة أسـاليب الآخـرين وفـرضـهـا على إنتـاجـه، لن يكتسب الحـاسـة الأسلوبية التى تمنحه شخصيته المتفردة وبالتالى لن يحصل على مكانة مرموقة بين كتاب عصره وأدبائه، بل وربما كان مصيره الطرد من رحاب الفكر والأدب والفن.

قائمة الأدوات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١١١٦٩ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 7861 - 6